

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**  
**DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE II (Moderno)**



**TESIS DOCTORAL**

**Arte en la academia. Pintores en la Real Academia de Bellas  
Artes de San Fernando (siglo XX)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

**Rosa María Recio Aguado**

DIRECTORES

**Francisco José Portela Sandoval**  
**Víctor Nieto Alcaide**

**Madrid, 2018**







**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**  
Departamento de Historia del Arte II (Moderno)

**ARTE EN LA ACADEMIA: PINTORES EN LA REAL  
ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO  
(SIGLO XX)**

Autora: Rosa María Recio Aguado

Directores: Francisco José Portela Sandoval (†28-VIII-2015)  
Víctor Nieto Alcaide

**Madrid, 2015**







## AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar, en primer lugar, mi profundo agradecimiento al director de esta tesis, Francisco José Portela Sandoval cuyo fallecimiento sucedió el 28 de agosto de 2015, justo después de realizar las últimas correcciones a esta tesis, le deseo de todo corazón que descanse en paz. Con él inicié este proyecto hace ya bastantes años y, en un principio, sobre un tema de investigación muy distinto; sin embargo, a través de consejos e indicaciones sobre el nuevo título propuesto me permitió adquirir una eficaz mejora de este estudio. Después, al otro director de esta tesis, Víctor Nieto Alcaide, por sugerir el actual título de este trabajo, a partir del cual he podido adoptar una postura positiva sobre tiempos y posibilidades reales para su realización y término, además de conseguir orientarme mediante un enfoque determinante y una dedicación de tiempo necesario para que la asimilación fuera precisa y correcta. Asimismo, a D. José María Luzón Nogué, actual Académico-Delegado del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, cuyas deferencias, facilidades, aliento y estímulo permitieron llevar a buen término la tesis.

También a mis compañeros del Archivo-Biblioteca de esta casa: Irene Pintado, Marina Arroyo, Teresa Galiana, Marisa Moro, Esperanza Navarrete y Luis Val, que me han "sufrido" en mayor o menor medida, a lo largo de todo este tiempo. Cómo no a mis compañeras del Museo, que han tenido que cubrir mis ausencias: Ascensión Ciruelos y Laura Fernández, así como por el mismo motivo a Almudena Palancar. A Marina López de Haro, que siempre me alentó en cuanto a superar estados de ánimo negativo y alguna que otra bibliografía oportuna, así como también a Itziar Arana por sus sugerencias, charlas y alegrías diversas. A María del Carmen Utande, que me facilitó información de interés. A mis colegas de la Calcografía Nacional, que siempre han estado atentos a diversas solicitudes: Isabel Acebes y Javier Blázquez. A mis compañeros José Blas, Adolfo Rodríguez y Alejandro Segovia, porque sin su ayuda no hubiera podido revisar todos los cuadros que se incluyen en este estudio.

A mi marido Juan do Rego y a mi hermana Beatriz Recio, que siempre han estado ahí con silenciosa perseverancia. Y en general, a todas aquellas personas que me han apoyado durante el desarrollo de este trabajo.

Quisiera hacer una mención especial a modo de recuerdo y homenaje a mi queridísima madre Julita Aguado Moya, cuya marcha al cielo se produjo en momentos intensos del proceso y realización de los argumentos que he tratado de desarrollar.





## INDICE

Agradecimientos	7
RESUMEN / ABSTRACT	15
INTRODUCCIÓN	25
1. Objetivos	35
2. Metodología y fuentes	35
<b>CAPITULO I.-El procedimiento de elección</b>	<b>37</b>
1. Ingresos: los académicos de número	39
2. Domiciliación	41
3. Provisión de vacantes	44
4. La toma de posesión de los académicos	51
5. Discursos	56
6. Las Juntas	58
7. Los ingresos o reingresos a partir de la Guerra Civil	58
<b>CAPITULO II.- Los candidatos a las vacantes.</b>	<b>61</b>
1. Momento histórico, artístico y cultural (1915 – 1975)	63
2. Cargos oficiales de los pintores académicos	77
3. Académicos y candidatos a las vacantes	80
a) Joaquín Sorolla Bastida	80
b) Francisco Domingo Marqués	83
c) Eduardo Chicharro Agüera	85
d) Fernando Álvarez Sotomayor	86
e) Manuel Benedito Vives	87
f) Cecilio Plá Gallardo	88
g) José María López Mezquita	89
h) Enrique Vaquer Atencia	93
i) Juan Espina Capo	94
j) Enrique Martínez Cubells Ruiz Diosayuda	96
k) Fernando Labrada Martín	97
l) Gonzalo Bilbao Martínez	99
m) Eugenio Hermoso Martínez	100
n) Elías Salaverría Inchaurrandieta	100
ñ) Francisco Llorens Díaz	101
o) Valentín Zubiaurre Aguirrezábal	102
p) Julio Moisés Fernández de Villasante	103
q) José Ramón Zaragoza Fernández	104
r) Daniel Vázquez Díaz	105
s) Anselmo Miguel Nieto	111
t) Joaquín Valverde Lasarte	112

u) Eduardo Martínez Vázquez	113
v) Ramón Stolz Viciano	114
w) José Aguiar Gacía	115
x) Rafael Pellicer Galeote	121
y) Luis Mosquera Gómez	122
z) Enrique Segura Iglesias	123
a') Juan Antonio Morales Ruiz	126
b') Joan Miró Ferrà	127
c') Joaquín Vaquero Palacios	131
d') Hipólito Hidalgo de Caviedes Gómez	132
e') Teodoro Miciano Becerra	133
f') Álvaro Delgado Ramos	134
g') Benjamín Palencia Pérez	137
h') Genaro Lahuerta López	138

### **CAPITULO III.-Discursos y contestaciones.**

#### **Evolución de las ideas artísticas** 139

1. Academia y academicismo en Francia y España	142
2. Los discurso de ingreso en la Academia	151
2.1. Antecedentes	151
2.2. Estructura y contenido de los discursos	151
2.3. Los discursos de los nuevos académicos (1915-1975)	152
3. Cuestiones planteadas en los discursos académicos	155
3.1. La cuestión de la Academia	155
3.2. El academicismo español y otras corrientes modernas	156
3.3. La imagen de la naturaleza. La representación y el paisaje	159
3.4. Dibujo, luz y color	161
3.5. La enseñanza de las artes	162
3.6. El grabado	164
4. Los discursos de recepción	164

### **CAPITULO IV.-Evolución artística de la Academia entre 1915 y 1975** 169

1. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el siglo XVIII	171
2. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el siglo XIX	175
3. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el siglo XX	179
4. Las obras donadas por los académicos de la sección de Pintura	185
5. Breve definición de Academicismo, Vanguardia y Modernidad como conceptos a tener en cuenta en la evolución de la Academia	192
5.1. Academicismo	192
5.2. Vanguardia	194
5.3. Modernidad	194

6. Evolución artística en la Academia (1915-1975)	195
6.1. Entre 1915-1936	196
6.1.1. Academicistas ortodoxos	196
6.1.2. Academicistas en contacto con la modernidad	198
6.1.3. Renovadores	200
6.2. Entre 1936-1975	201
6.2.1. Academicistas ortodoxos	201
6.2.2. Academicistas en contacto con la modernidad	203
6.2.3. Renovadores	205
CONCLUSIONES	209
- Cuestiones planteadas en los discursos académicos	213
- Los discursos de recepción	218
- La estética de los pintores académicos	220
BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES	223
1. Bibliografía	225
2. Fuentes	261
2.1. Expedientes académicos	261
2.2. Libros de actas	262
2.3. Normativa	263
2.4. Otros recursos	264
Anexo 1. <b>Biografías de los académicos</b>	265
Joaquín Sorolla Bastida	267
Francisco Domingo Marqués	269
Eduardo Chicharro Agüera	271
Fernando Álvarez Sotomayor	274
Manuel Benedito Vives	277
Cecilio Plá Gallardo	279
José María López Mezquita	281
Enrique Vaquer Atencia	284
Juan Espina Capo	284
Enrique Martínez Cubells Ruiz Diosayuda	285
Fernando Labrada Martín	287
Gonzalo Bilbao Martínez	289
Eugenio Hermoso Martínez	292
Elías Salaverría Inchaurreandieta	293
Francisco Llorens Díaz	295
Valentín Zubiaurre Aguirrezábal	297
Julio Moisés Fernández de Villasante	299
José Ramón Zaragoza Fernández	300
Daniel Vázquez Díaz	300
Joaquín Valverde Lasarte	303

Anselmo Miguel Nieto	305
Eduardo Martínez Vázquez	306
Ramón Stolz Viciano	308
José Aguiar García	310
Rafael Pellicer Galeote	313
Luis Mosquera Gómez	314
Enrique Segura Iglesias	316
Juan Antonio Morales Ruiz	317
Joan Miró Ferrà	322
Joaquín Vaquero Palacios	324
Hipólito Hidalgo de Caviedes Gómez	326
Teodoro Miciano Becerra	327
Benjamín Palencia Pérez	328
Álvaro Delgado Ramos	331
Genaro Lahuerta López	334
<b>Anexo 2. Obras donadas por los académicos</b>	<b>337</b>
<b>Anexo 3. Resumen de los discursos</b>	<b>361</b>
Francisco Domingo Marqués	364
Fernando Álvarez Sotomayor	364
Eduardo Chicharro Agüera	367
Joaquín Sorolla Bastida	368
Cecilio Plá Gallardo	371
Manuel Benedito Vives	373
José María López Mezquita	374
Enrique Vaquer Atencia	375
Juan Espina Capo	377
Enrique Martínez Cubells Ruiz Diosayuda	379
Gonzalo Bilbao Martínez	381
Fernando Labrada Martín	382
Eugenio Hermoso Martínez	383
Francisco Llorens Díaz	385
Elías Salaverría Inchaurrandieta	385
Valentín Zubiaurre Aguirrezábal	386
Julio Moisés Fernández de Villasante	387
José Ramón Zaragoza Fernández	389
Joaquín Valverde Lasarte	389
Ramón Stolz Viciano	395
Eduardo Martínez Vázquez	399
José Aguiar García	400
Luis Mosquera Gómez	404
Enrique Segura Iglesias	406
Juan Antonio Morales Ruiz	408
Daniel Vázquez Díaz	410
Joaquín Vaquero Palacios	412
Hipólito Hidalgo de Caviedes Gómez	414

Teodoro Miciano Becerra	416
Benjamín Palencia Pérez	419
Álvaro Delgado Ramos	422
Genaro Lahuerta López	425

<b>Anexo 4. La sucesión de académicos de número en la sección de Pintura, clase profesor (1915-1975)</b>	<b>427</b>
--	------------



**Resumen / Abstract**





Esta tesis inicia la investigación de la Pintura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando del siglo XX, y se centra entre los años 1915 y 1975. En 1915 se aprobó el Decreto que permitía a las académicos electos de la clase de profesor, para ingresar en la corporación, entregar como precepto reglamentario una obra artística original y de su mano en lugar de redactar un discurso, como era la práctica habitual. Concluye en 1975 con el fallecimiento de Franco. En total son treinta y cinco los artistas estudiados.

Los objetivos han sido los siguientes:

- Considerar el ámbito artístico-intelectual de los pintores académicos para obtener un posicionamiento social y cultural que permita distinguir el entorno de la Academia durante dicho periodo.
- Investigar y elaborar resultados en los distintos procedimientos de ingreso de los académicos de número pintores comprendidos entre 1915 y 1975.
- Examinar los discursos de ingreso de los nuevos académicos y sus contestaciones para extraer sus aportaciones estéticas.
- Valorar estéticamente las obras artísticas donadas como documento reglamentario por cada uno de los académicos electos.

- Indagar en los conceptos academicismo, modernidad y vanguardia, relacionándolos con los académicos que son objeto de estudio.

El trabajo se ha desarrollado en una introducción, cuatro capítulos, conclusiones y cuatro anexos. En el capítulo primero se ha detallado el procedimiento de elección e ingreso de los académicos de número. En el capítulo segundo se ha estudiado los candidatos a las vacantes. En el capítulo tercero se han analizado los discursos y contestaciones de las sesiones de ingreso así como la evolución de las ideas artísticas. En el cuarto y último capítulo se ha tratado el desarrollo estético de la Academia desde el siglo XVIII hasta el siglo XX. Así mismo, se han valorado las obras donadas por los pintores y realizado un estudio de los términos academicismo, modernidad y vanguardia en relación a nuestros pintores. En los anexos se incluyen las biografías de los académicos, un catálogo de las obras donadas con motivo de su elección, un resumen de los discursos y contestaciones así como un esquema de la sucesión de los candidatos propuestos y elegidos. También contiene un documento con la bibliografía y las fuentes consultadas.

El estudio de los distintos miembros de la corporación que van ingresando nos permite conocer la evolución artística ocurrida en la Academia. Es indiscutible que lo que ocurre en ella en el período de estudio, es la continuidad y evolución de la herencia artística recibida de los siglos anteriores, teniendo su referencia en los grandes maestros de la pintura española como Velázquez, Zurbarán, Ribera, Murillo y Goya, y también, para algunos, en El Greco. El arte en la Academia unía tradición y novedad. Sin embargo, lo que rechazaba era la vanguardia al considerar que eran movimientos efímeros, rupturistas y generadores de un arte exento de belleza. En el arte de vanguardia veían una práctica carente de disciplina y oficio, otro aspecto muy valorado también en el ámbito académico español.

La formación artística de los candidatos la recibieron fundamentalmente en una Escuela de Bellas Artes, normalmente Madrid, pero también la de Valencia o Sevilla. A continuación, muchos ampliaron sus estudios con una beca en la Academia de España en Roma, en París y con viajes por Europa y América, figurando también las pensiones

de la Junta de Ampliación de Estudios. Conocieron de primera mano los movimientos de vanguardia. Expusieron y fueron galardonados en exposiciones nacionales e internacionales.

El cambio artístico en la Academia se trató de generar en 1966 con la propuesta y elección de Joan Miró aunque no llegaría a ingresar. Habría que esperar a 1984 la designación de Manuel Rivera, el ingreso de Rodríguez-Acosta (1986) y en la década siguiente la nominación de Rafael Canogar (1996) y Luis Feito (1997).

Los pintores que nos ocupan no todos siguen una misma tendencia. Se podrían agrupar en diversos apartados: pintores academicistas ortodoxos; academicistas con contactos con la modernidad; y, por último, los pintores académicos renovadores. La clasificación que hemos realizado no pretende ser estricta, pues de hecho algunos artistas podrían estar en varios grupos a un tiempo dependiendo de si nos fijamos en alguna de sus obras o de algún momento de su trayectoria en la que centremos nuestra atención. La agrupación nos ha servido para encontrar elementos comunes entre los académicos sin pretender etiquetar ni valorar a los pintores que se encuentran en uno de los grupos o en otro.

El arte contemporáneo español es mucho más rico y variado que una sucesión de movimientos de vanguardia. Los artistas académicos no son tan dogmáticos ni uniformes como algunos podían creer. Pese a estar próximos a la tradición, presentan y ofrecen un lenguaje renovado. En los años estudiados, la pintura en la Academia no es vanguardista, pero son muchos los pintores que muestran su relación con la modernidad. En el periodo que nos ocupa no se puede negar la evolución y modernidad respecto a las décadas anteriores, pero lo mismo se puede decir de lo que ocurriría en los siguientes periodos.



This thesis initiates the investigation of Painting in the 20<sup>th</sup> century in the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando and it focuses on the period of time between 1915 and 1975. In 1915, it was approved the order that allowed the academics chosen from the professor class, in order to enter the corporation, to give as an obligatory precept an original artistic work instead of writing a speech, which was the usual procedure. It ends in 1975 with the decease of Franco. In total, there are 35 artists being studied.

The goals have been the following:

- To consider the intellectual and artistic scope of the academic painters in order to obtain a cultural and social knowledge that enables the differentiation of the Academia's environment during that period of time.
- To research and to elaborate results in the different admission procedures for the full member included between 1915 and 1975.
- To analyse the admission speeches from the new academics and their replies in order to extract their aesthetic contributions.
- To value aesthetically the artistic works donated as obligatory document by each one of the elected academics.

-To investigate the concepts of academicism, modernity and avant-garde movement, connecting them with the academics that are being studied.

The work has been developed in an introduction, four chapters, conclusions and four annexes. The first chapter details the election procedure and the admission of the full member. In the second chapter studies the candidates that opted to the vacancies. The third chapter analyses the speeches and replies during the admission sessions as well as the evolution of the artistic ideas. The fourth and last chapter contains the aesthetical evolution of the Academia from the 18<sup>th</sup> century to the 20<sup>th</sup> century. As well as the previous, there has been a valuation of the works donated by the painters and a study of the words academicism, modernity and avant-garde movement has been done in connection with the painters. In the annexes it is included the biographies of the academics, a catalogue of the works donated in their admission, a summary of the speeches and replies as well as a scheme of the succession of candidates proposed and elected. It also includes a document with the bibliography and the resources consulted.

The study of the different members of the corporation that had been admitted enables the understanding of the artistic evolution in the Academia. There is no doubt about the fact that what happens in it during the period of time studied, is the continuity and evolution of the artistic heritage received during the previous centuries, having as a reference the great masters of the spanish painting such as Velázquez, Zurbarán, Ribera, Murillo and Goya, but also, for some people El Greco. The art in the Academia links tradition and newness. However, what was rejected was the avant-garde movements as they were considered brief movements that generated an art that lacked of beauty. In the avant-garde art they saw a practice that lacked of discipline and work, another feature very valued in the spanish academic environment.

The artistic formation of the candidates was mainly received in Beaux Arts academies, normally in Madrid but also in Valencia or Seville. Afterwards many of them widened their studies with a scholarship in the Academia de España in Rome, Paris and with travels around Europe and America, appearing also the pensions of the Junta de

Ampliación de Estudios. They got to know first-handed the avant-garde movements. They exhibited and they were awarded in national and international exhibitions.

The artistic change in the Academia was tried out in 1966 with the proposal and election of Joan Miró but he did not get to enter. It would not be until 1984 with the election of Manuel Rivera, the admission of Rodríguez-Acosta (1986) and the election of Rafael Canogar (1996) and Luis Feito (1997) in the next decade.

The painters that have been studied not all of them follow the same trend. They can be classified in diverse sections: orthodox academic painters; academics in touch with modernity; and lastly, the renewing academic painters. The listing that has been done does not aim to be strict. Moreover, many artists could be in different groups at one time depending on the work on which we focus on or on the moment of their trajectory that we set our attention on. The group has enabled us to find common elements between the different academics without trying to label or value the painters themselves.

The spanish contemporary art is much richer and varied than a succession of avant-garde movements. The academic artists are not as dogmatic or uniformed as many could believe. Even if they are close to tradition, they showed and introduce a renewed language. In the years that have been considered, the painting of the Academia is not avant-garde but there are many painters that show a connection with modernity. During the period of time analysed, it cannot be denied the evolution and modernity compared to previous decades but the same can be said about what would happen on following periods.





## **Introducción**



La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, denominada primero de las "Tres Nobles Artes" y luego de "Bellas Artes", fue creada en 1744 por Felipe V con el propósito de velar por la correcta enseñanza de las artes, la pintura, la escultura, la arquitectura y el grabado, aunque los primeros estatutos los firmó su hijo Fernando VI en 1751. Sobre esa base se fundaría la Academia mediante el Real Decreto de 12 de abril de 1752. Es importante señalar que, desde el primer estudio preparatorio de la Academia, los documentos de referencia fueron los estatutos de las Academias de Francia y de Roma<sup>1</sup>.

Las primeras reuniones y clases se desarrollaron en el taller de Gian Domenico Olivieri<sup>2</sup> y pronto, en julio de 1745, se trasladaron a la Casa de la Panadería en la Plaza Mayor de Madrid. En 1773, debido a que el número de alumnos se incrementó, se buscó un espacio mayor, pero que tuviera cierta dignidad para acoger los acontecimientos que se producían en

---

<sup>1</sup> BÉDAT, 1989 p. 37.

<sup>2</sup> GIOVANNI DOMENICO OLIVIERI (Carrara, 1706 - Madrid, 1762) fue un escultor barroco italiano afincado en Madrid donde promovió la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Establecido definitivamente en Madrid y habiendo obtenido la ciudadanía española, en 1741 creó una Academia de escultura en las habitaciones donde tenía fijada su residencia en el Palacio Nuevo. La iniciativa iba a servir como precedente inmediato para la formación de la Junta Preparatoria constituida en 1744 para la fundación de la Real Academia de Bellas Artes, de la que sería su primer director general tras su creación oficial, en abril de 1752, ahora bajo el patrocinio de Fernando VI. Sobre Olivieri véase el estudio de María Luisa TÁRREGA BALDÓ, *Giovan Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real*.

relación con las enseñanzas, como era la entrega de premios. Así se adquirió el palacio Goyeneche<sup>3</sup> de la calle de Alcalá, sede que actualmente ocupa la Academia.

El siglo XVIII es el de la ilustración, la ciencia y el racionalismo. Las actividades humanas, incluso las de creación artística, se someten a principios fijos e inmutables. Se impone por tanto la enseñanza del arte, siguiendo un sistema reglado y sistemático y dirigido por el Estado, siguiendo unos principios oficialmente codificados y unos modelos a imitar. Se trata de un sistema de enseñanza moderno frente al tradicional aprendizaje en el taller de los maestros que, además, establecía un control riguroso del Arte por el poder. En este caso, había una elección del discípulo por su maestro, con el que compartiría todos los trabajos relacionados con la disciplina artística, lo que muchas veces suponía también una dependencia domestica. Ahora lo que se imponen son unas normas y una búsqueda de la belleza en la antigüedad clásica, que llegan a España con los artistas franceses e italianos traídos por la dinastía borbónica, recién llegada del país vecino. Estas directrices nuevas serán difíciles de implantar en una sociedad que se ha definido por la espontaneidad y el esfuerzo individual<sup>4</sup>.

Pero si en un primer momento en el modelo docente primaba la ejecución práctica, con la llegada del bohemio Antonio Rafael Mengs y su teoría clasicista se impone la reflexión teórica. Es decir, el aspecto empírico de la estética: describir las propiedades de las cosas que consideramos bellas y las observaciones que suscitan en nosotros. Se trata de obtener recomendaciones referentes a cómo se debe obrar para crear un arte válido y una verdadera belleza y para evaluarlos debidamente. Además de las descripciones, aparecen las normas.

---

<sup>3</sup>JUAN DE GOYENCHE (1656-1737) fue una de las personalidades más relevantes e innovadoras de los reinados de Carlos II y Felipe V. Este baztanés nacido en Arizcun (Navarra) y formado en el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid, llegó a ser gracias a su habilidad y tesón administrador secretario de Carlos II y tesorero de su esposa doña Mariana de Neoburgo. Partidario de la causa borbónica, apoyó con sus empresas a Felipe V en la Guerra de Sucesión y continuó mereciendo la confianza regia al ejercer como tesorero de las reinas María Luisa de Orleans e Isabel de Farnesio. De burócrata pasó a ser hombre de negocios, asentista y arrendador de rentas reales. Compaginó estas actividades con empresas industriales como la fundación y construcción de Nuevo Baztán, fruto de su mentalidad preilustrada, cuya edificación encargó a José Benito de Churriguera. Faceta representativa de su condición de intelectual fue su amor a la Historia, disciplina que cultivó desde su juventud, con la publicación en 1683 de la Ejecutoría de Nobleza. Antigüedad y Blasones del Baztán. Reunía tertulias en su casa de Nuevo Baztán a las que, según escribe el Padre Feijoo, acudían los ingenios de la época. Goyeneche se dedicó también a empresas editoriales y publicó en su casa la *Gaceta de Madrid*, el primer periódico publicado en España. El palacio Goyeneche que él construyó, es en la actualidad Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

<sup>4</sup> LAFUENTE FERRARI, 1936 pp. 144-153.

Por lo tanto, la necesidad de elevar el nivel de exigencia del artista obligaba a un nuevo plan de estudios con nuevas asignaturas. Los pilares fundamentales del clasicismo se apoyaban en la preeminencia del mundo grecolatino, el contenido altamente intelectual del proceso de creación artística así como la selección de la naturaleza para alcanzar el *bello ideal*<sup>5</sup>.

Los alumnos copiaban modelos de láminas, vaciados y del natural. Eran corregidos por el maestro siguiendo como referencia la norma del clasicismo, sin margen a la interpretación personal. Dicha norma consiste en caracterizar aspectos como la medida, moderación, armonía, nivelación de tensiones y equilibrio de elementos que, juntos, determinan la perfección. Se planteaba con esto la anulación de lo personal e individual cediendo su puesto a la norma como único camino para alcanzar el ideal de belleza. Era todo muy diferente al arte castizo de tradición española cuyo referente era Velázquez, un pintor preocupado por la sinceridad representativa y referente en la pintura de la realidad y la observación del natural.

Pero la Academia no solo controlaría la creación artística con la formación de los alumnos, pues también incentivaría el estudio con la celebración de premios generales a partir de 1753 y seleccionando a los pensionados de París y Roma. Pronto extendería también su patrón a las provincias más importantes, donde fueron surgiendo academias oficiales.

Sin embargo, la institución dominada por el severo academicismo también se abrió a otras propuestas como la defendida por el aragonés Francisco de Goya para quien la educación del artista, así como el propio ejercicio de la profesión, sería todo lo contrario. Es decir, negaba todo concepto de belleza ideal o de cualquier otro concepto artístico de uso universal. Para los partidarios de esta opción, la representación de la naturaleza debía estar tamizada por la visión propia del artista<sup>6</sup>. Goya pasaría a ser otro referente más de la tradición española que inspiraría a numerosos pintores.

---

<sup>5</sup> “Las investigaciones sirven para la teoría universal del arte mientras que las normas, por lo menos en parte, sirven para la política del arte, es decir, para defender una de las posibles maneras de su interpretación. Demócrito, al demostrar que la perspectiva cambia en los ojos del espectador la forma y el color del objeto, hizo una contribución a la teoría del arte, mientras que Platón, al exigir que el artista no tomase en cuenta la perspectiva y presentase las cosas como son y no como las vemos, practicó la política del arte, las enunciaciones de la estética son expresión o del conocimiento o del gusto”. TATARKIEWICZ., 1987, p. 10.

<sup>6</sup> UBEDA DE LOS COBOS, 2001.

En la primera mitad del siglo XIX, la actividad de la Academia como centro educativo vivió una permanente necesidad de reforma tanto en aspectos organizativos como pedagógicos<sup>7</sup>. Uno de los hechos importantes del siglo se produjo en 1844 con la segregación de las enseñanzas de las Bellas Artes. A partir de esa fecha, todo lo relacionado con la enseñanza del arte se impartiría por la Escuela de Nobles Artes, siendo aprobado, un año después, el Reglamento para su régimen y organización, de tal manera que en el antiguo palacio de Goyeneche convivieron la Academia y el nuevo centro formativo.

Con la separación de la Escuela de Nobles Artes surgió una nueva Academia con diferentes fines, en cuya organización y gobierno recuperaron terreno los artistas frente a los aristócratas. En 1846 se aprobaron los Estatutos que definían su distinta organización y gobierno. Pero éstos duraron poco, pues tuvieron que adaptarse a las tareas asignadas por el Gobierno a dicha corporación, por lo que en 1864 se aprobaban otros Estatutos en cuyo artículo primero se fijaba el objeto de la institución:

"Promover el estudio y cultivo de las tres Nobles Artes, Pintura, Escultura y Arquitectura, estimulando su ejercicio y difundiendo el buen gusto artístico, con el ejemplo y doctrina"<sup>8</sup>.

Con la llegada de la I República se tuvieron que aprobar algunos trueques estatutarios, que se realizaron en 1873, aunque los Estatutos permanecieron prácticamente iguales. Las modificaciones más relevantes fueron la pérdida del título de Real y la incorporación de la sección de Música.

En cuanto a la estética, el siglo XIX sería una prolongación del academicismo clasicista del siglo anterior, que se fue adaptando a las nuevas corrientes artísticas que iban surgiendo en las distintas épocas<sup>9</sup>.

Con el inicio del siglo XX, la Academia vivió la prolongación de las corrientes del siglo XIX, manteniéndose muy al margen de las vanguardias internacionales. Desde su creación,

---

<sup>7</sup> NAVARRETE MARTÍNEZ 1999.

<sup>8</sup> ESTATUTOS, 1864.

<sup>9</sup> CAVEDA, 1867.

en la Academia habían estado los artistas más importantes de las corrientes plásticas imperantes en España y en el extranjero, pero con el nuevo siglo su situación cambió, comenzando a ser muy criticada por mantenerse al margen de todas las transformaciones estéticas iniciadas en la década anterior. Sin embargo, desarrolló un papel fundamental en todo el arte oficial. Los miembros de la corporación asesoraban y participaban en las actividades artísticas emitiendo informes y dictámenes respecto a obras ofrecidas para su compra al Estado o sobre monumentos del Patrimonio. Y también formando parte de los jurados de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes o de otros premios, además de atender a todas las consultas de la Administración del Estado. Sus miembros ocuparon, entre otros cargos la dirección del Museo del Prado, de la Academia de España en Roma, la dirección de la Escuela especial de Bellas Artes o la Dirección General de Bellas Artes.

Aunque en el siglo XIX se produjo la separación entre la Academia y la Escuela Superior, ambas seguían ocupando el mismo edificio, como ya se ha indicado. Pero el distanciamiento físico ocurriría en julio de 1967, cuando fue trasladada la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando a la Ciudad Universitaria, a lo que seguiría en agosto de 1975<sup>10</sup> la aprobación del Decreto de incorporación de la Escuela a la Universidad Complutense y el Real Decreto de 14 de abril de 1978<sup>11</sup> por el que se transformaba en Facultad de Bellas Artes.

La historiografía española del siglo XX se ha dedicado tradicionalmente al estudio de los artistas españoles que militaron en la vanguardia fuera de España, e incluso de las propuestas consideradas más modernas que se desarrollaron dentro, olvidando a la Academia por considerar que sus pintores eran continuación de lo más tradicional del arte.

No tratamos de realizar una historia del arte español contemporáneo, pero sí un estudio de la renovación que se produjo en la Academia en el siglo XX, centrándonos en el período comprendido entre 1915 y 1975 como complemento a las monografías e investigaciones sobre el arte español del siglo XX.

Hasta 1915 era obligación de los académicos electos entregar un discurso que era leído en sesión pública extraordinaria con motivo de su ingreso y era contestado por un miembro de la

---

<sup>10</sup> DECRETO 2503/75, de 23 de agosto.

<sup>11</sup> REAL DECRETO 988/78, de 14 de abril.



corporación, que le daba la bienvenida. En aquel año se aprobaba el Decreto de 3 de diciembre de 1915 que permitía a los académicos electos de la clase de profesor bien redactar y leer un discurso o bien presentar una obra artística del carácter de la sección en que ingresaba, siendo obligatorio que fuese original y de su mano. La nueva normativa se justificaba por el hecho de que la mejor forma de representación de un artista eran las obras de su producción. A partir de aquel año, prácticamente todos los que ingresaron en la institución donaron una obra como documento reglamentario.

En la segunda mitad del siglo XIX y primeros años del XX se produjeron grandes avances científicos y se asistió a una auténtica revolución tecnológica que cambió el modo de vida de las sociedades occidentales, tanto en el propio hogar como en el trabajo, en los transportes, en las comunicaciones internacionales, etc. La entrada de la técnica en la vida cotidiana produjo un positivismo en amplios campos sociales. Sin embargo, tras el estallido de la Primera Guerra Mundial, en 1914, cayó en parte la visión optimista del positivismo. La ciencia entraría en crisis.

En 1915 la Gran Guerra se encontraba en pleno desarrollo. La neutralidad de España hizo que muchos artistas que vivían en París vinieran a la Península Ibérica, tanto españoles como de otras nacionalidades. Es el caso de Francisco Domingo, Celso Lagar o Picabia, por citar algunos ejemplos.

1915 es el año en el que Franz Kafka publica *La Metamorfosis* y Albert Einstein presenta la teoría de la relatividad general con la que reformó por completo el concepto de gravedad. Nace *España. Semanario de la vida nacional*, una publicación periódica que durante su primer año fue dirigida por José Ortega y Gasset<sup>12</sup> siguiendo la estela de la “generación de 1914” y pretendió una renovación de la vida política española. En esa misma fecha se creó la Dirección General de Bellas Artes.

---

<sup>12</sup> JOSÉ ORTEGA Y GASSET (Madrid 1883-1955) Catedrático de Metafísica y fundador de la *Revista de Occidente*. Fue diputado en Cortes de la II República. Durante toda su vida se preocupó e interesó de cuestiones de arte y estética. Publicó ensayos y textos breves explícitamente dedicados a ello y otros de carácter más general. Señeros son: *Ensayo de estética a manera de prólogo* (1914); *Sobre el punto de vista de las artes* (1924); *La deshumanización del arte* (1925); “Velázquez” (1943) publicado en castellano en 1950 con otros textos sobre el pintor barroco en *Papeles sobre Velázquez y Goya*. En sus textos se aprecian cambios de ideas pero no incoherencias. Son de indudable interés tanto en la trayectoria intelectual del autor, cuanto en el panorama de las ideas estéticas en nuestro país. Véanse las *Obras Completas* de Ortega y Gasset publicadas por la editorial Taurus.

La Exposición Universal de aquel año, que se celebró en San Francisco, fue también llamada Exposición Internacional del Panamá y el Pacífico pues celebraba la inauguración del Canal de Panamá y el centenario de la construcción de la ciudad de San Francisco. Pese a que España no tuvo representación oficial en dicho certamen, sin embargo a Eliseo Meifrén le fue otorgada una medalla de honor, así como una medalla de oro a Gonzalo Bilbao y Valentín Zubiaurre y sendas medallas de plata para López Mezquita y Ramón Zubiaurre.

Debemos tener en cuenta que en 1914, el director de Bibliotecas, Museos y Exposiciones de la ciudad de Brighton, que organizaba anualmente un certamen de arte extranjero, quiso ese año dedicarlo a España y así mostrar el arte español contemporáneo en dicha ciudad. Se expusieron doscientas veintinueve obras, entre las que se encontraban cuadros de Sorolla, Moreno Carbonero, Villegas, Federico de Madrazo, Gonzalo Bilbao, Muñoz Degraín, Garnelo, Plá, Alejandro Ferrant, Roberto Domingo, Jiménez Aranda, Santiago Rusiñol, Ramón Casas, Eliseo Meifrén, Benedito, Chicharro, Anselmo Miguel Nieto y Francisco Domingo, además de otros ciento cincuenta pintores. Con esta selección se puso de manifiesto lo que se consideraba pintura contemporánea española en el extranjero.

En 1914 se celebraba también el tercer centenario del fallecimiento de El Greco, para lo cual se organizaron diversos actos conmemorativos oficiales, entre ellos varias exposiciones y se dedicaron discursos académicos, además de fiestas religiosas y teatrales.

El estudio se cierra en 1975, año del fallecimiento de Franco. En ese mismo año se celebró una exposición conmemorativa de la “Exposición de Artistas Ibéricos” de 1925, se abrió al público la Fundación Joan Miró y se inauguró el Museo Español de Arte Contemporáneo.

Una valoración del conjunto de las pinturas donadas por los académicos electos ofrece calidad desigual. En general, parece que no ponen excesivo esmero en su selección, al menos en escoger una obra que sea reflejo de su producción o de su pintura en el momento del ingreso. Salvo algunos casos en que el artista pinta un cuadro *ex profeso* para entregar, es habitual que se elija uno de los que el pintor conserva en su taller. Quizás, como alguno justifica en su texto de ingreso, piensan en determinados cuadros que para ellos tienen un

gran valor sentimental al ser retratos de sus familiares: la madre del artista, su hija o algún pariente e incluso algún autorretrato. Son obras que no tendrían una fácil salida comercial. Llama la atención la generosidad de algunos pintores como Cecilio Plá o Fernando Labrada, que entregaron más de una obra. Otros ofrecieron únicamente el discurso, por lo que no facilitaron pieza alguna de su producción, como fue el caso de Eduardo Chicharro y del grabador Enrique Vaquer.

Los discursos fueron descartados por algunos de los pintores y se limitaron a agradecer su elección y a elogiar la figura de su antecesor en el cargo. Es el caso de Francisco Domingo y José María López Mezquita. Pero lo más frecuente es que lo dedicasen a un tema relacionado con las Bellas Artes, aunque fueron muy escasos los que plantearon una verdadera opinión artística. En general, iniciaban los textos agradeciendo su elección y continuaban dedicando un espacio, más o menos amplio, de elogio a su antecesor en el cargo para después centrarse en el tema que pretendían desarrollar. En algunos casos, el recipiendario aludía a la obra que entregaba, pero no solían justificar su elección.

Los Estatutos de 1873, vigentes en el período de estudio, organizaban la Academia en cuatro secciones: Pintura, Escultura, Arquitectura y Música. A la sección de Pintura le correspondían catorce académicos de número, estableciéndose también que el Grabado en dulce pertenecía a la de Pintura y el Grabado en hueco, a la de Escultura. En cada sección había cuatro plazas de académicos de número, ocupadas por personas que habían acreditado su competencia y amor a las artes, pero no eran artistas. Por lo tanto, eran diez las plazas reservadas para académicos de número profesores.

El estudio se inicia con Joaquín Sorolla, elegido en 1914, artista de nombre internacional que no llegó a ingresar debido a una larga enfermedad, pero que redactó su discurso de ingreso y su viuda donó una obra. Por su relevancia, de forma póstuma se organizó un acto homenaje, en el que se leyó su discurso. Concluye con Genaro Lahuerta, elegido en 1974 y que ingresó en 1976. En total son treinta y cinco artistas, de los que treinta y tres eran pintores, algunos de ellos también destacados por sus aportaciones en la técnica del grabado, y dos grabadores con dedicación plena.

También se han incluido los académicos electos, en total cinco, porque, aunque no llegaron a ingresar como académicos de número, bien ellos mismos o bien su familia de forma póstuma donó una obra seleccionada por el propio pintor para la Academia y, si finalmente no la entregaron, fue por su prematuro fallecimiento. La excepción fue Joan Miró, que no entregó pieza alguna de su mano, declarándose su vacante tras prescribir el tiempo reglamentario y no serle otorgada prórroga alguna.

## **Objetivos**

No existen monografías sobre la pintura en la Academia en el siglo XX. Hemos pretendido iniciar su estudio para dar a conocer la institución entre 1915 y 1975, lo que ha supuesto el ingreso de los distintos académicos pintores, así como su arte dentro del panorama artístico español. Por eso hemos definido los objetivos siguientes:

- Considerar el ámbito artístico-intelectual de los pintores académicos (1915-1975) para obtener un posicionamiento social y cultural que permita distinguir el entorno de la Academia durante dicho periodo.
- Investigar y elaborar resultados en los distintos procedimientos de ingreso de los académicos de número pintores comprendidos entre 1915 y 1975.
- Examinar los discursos de ingreso de los nuevos académicos y sus contestaciones para extraer sus aportaciones estéticas.
- Valorar estéticamente las obras artísticas donadas como documento reglamentario por cada uno de los académicos electos.
- Indagar en los conceptos academicismo, modernidad y vanguardia, relacionándolos con los académicos que son objeto de estudio.

## **Metodología y fuentes**

La metodología empleada ha consistido en el estudio de los Estatutos, Reglamentos y demás normativa relacionada con los académicos de número y su ingreso en la corporación. La recopilación de información de cada uno de los académicos de la sección de Pintura, elegidos en el periodo que nos ocupa, para la elaboración de sus biografías. La revisión de las actas de

las sesiones ordinarias y extraordinarias, así como los expedientes de los académicos para conocer el proceso de ingreso de cada uno de ellos. El análisis de los discursos de ingreso y obras originales entregadas como documento reglamentario, que nos han permitido valorar las personalidades de los pintores que se han sucedido en la Academia, así como sus preocupaciones artísticas.

Las fuentes son las siguientes: en cuanto a los datos biográficos de los artistas se ha recurrido a las monografías publicadas de cada uno de ellos, además de los catálogos de exposiciones; los trámites de ingreso en la Academia proceden de los expedientes académicos de cada uno, así como de los Libros de Actas de las sesiones; y, por último, para definir al artista en el momento de ingreso en la Academia han sido utilizados el discurso de ingreso y la obra artística entregada de forma reglamentaria.

## **Capítulo I.- El procedimiento de elección**



La Real Academia de San Fernando estuvo regida, entre 1915 y 1975, por los Estatutos aprobados por el Gobierno de la I República el 12 de diciembre de 1873. Posteriores decretos modificaron algunos de sus artículos: Decreto de 3 de diciembre de 1915 (*Gaceta de Madrid*, 4 de diciembre de 1915); Decreto de 14 de mayo de 1954 (*BOE*, 23 de mayo de 1954); Decreto de 4 de febrero de 1955 (*BOE*, 21 de febrero de 1955); Decreto de 14 de marzo de 1963 (*BOE*, 29 de marzo de 1963) y Decreto de 30 de mayo de 1963 (*BOE*, 18 de junio de 1963).

Los estatutos fueron desarrollados por el Reglamento interior de 1874 y reformados posteriormente por el Reglamento de 1914.

### **1. Ingresos: los académicos de número**

Los Estatutos de 1873 dedicaban a la organización de la Academia su capítulo II. La Academia se componía de cuarenta y ocho académicos de número<sup>13</sup>, divididos en cuatro secciones: Pintura, Escultura, Arquitectura y Música<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> El número de académicos se incrementó respecto a los Estatutos anteriores de 1864, pasando de treinta y seis a cuarenta y ocho.

<sup>14</sup> La sección de Música se crea con estos Estatutos incorporando doce académicos al total.



A la sección de Pintura le correspondían catorce de los académicos de número y el grabado en dulce quedaba dentro de la sección. En cada sección había cuatro plazas para académicos de número que estaban ocupadas por personas que, no ejerciendo profesión artística, sin embargo, hubieran acreditado su competencia y amor a las Artes, publicando obras sobre la materia o distinguiéndose en la colección e ilustración de obras artísticas. Por lo tanto, en la sección de Pintura, diez estarían ocupadas por artistas que hubieran dado a conocer su mérito con obras originales de su arte.

Según el artículo 13 de los Estatutos, las obligaciones de los académicos de número eran las siguientes: contribuir con sus trabajos artísticos y literarios á los fines de la Academia, asistir a sus reuniones y votar en todos los asuntos que lo requirieran. Por su parte, los académicos percibirían de los fondos propios de la corporación las asistencias que determinara el Reglamento<sup>15</sup>.

En el Reglamento de 1914 se establecía que todos los académicos de número eran iguales en categoría y que no había entre ellos otra distinción que la antigüedad.

Las circunstancias requeridas para ser académico de número las precisaba el Reglamento en su artículo 76:

“Art. 76. Para ser académico de número se requieren las circunstancias siguientes:

1ª Ser español.

2ª Siendo artista de profesión, haberse distinguido por sus creaciones artísticas, o por la publicación de obras didácticas de utilidad reconocida, o haberse acreditado en la enseñanza de los estudios superiores en las Escuelas del Estado; no siéndolo, estar reputado como persona de especiales conocimientos en las Artes, por haber escrito obras de mérito reconocido relativas a ellas, desempeñando, bajo las condiciones legales, en Universidades o Escuelas superiores del Estado, la enseñanza de la Ciencia Estética o de la Historia del

---

<sup>15</sup> En el Reglamento de 1914 artículo 35 “Los académicos de número percibirán por vía de asistencias cinco pesetas por cada Junta Ordinaria a que concurran, cuya cantidad cobrarán a mediados y a fin de cada año. La asistencia a las Juntas Extraordinarias y de las secciones y comisiones no será retribuida”.

Arte, haber formado colecciones de obras artísticas, o prestado marcada protección a las Artes o a los artistas.

3ª Tener su domicilio fijo en Madrid.”

El distintivo de los académicos de número es la medalla<sup>16</sup> que se les entrega con el diploma en el acto de su recepción solemne, y que deben usar siempre que representen a la Academia. La medalla se devuelve a la corporación tras el fallecimiento del que la usaba para pasar al que le reemplaza. También podían utilizar los académicos el uniforme especial<sup>17</sup> que para estas corporaciones estaba aprobado por el Gobierno.

Al parecer, la ceremonia de ingreso de los académicos no debía cuidarse mucho porque en la sesión ordinaria de 15 de noviembre de 1948 el secretario general, Sr. Francés, intervenía sugiriendo<sup>18</sup> a los Sres. académicos que consideraran el acto de ingreso con la solemnidad que merecía y que, si no se asistían con frac, al menos lo hicieran con chaqué o traje oscuro y que no se dejara nunca de ostentar la medalla.

## **2. Domiciliación**

Como hemos visto más arriba, uno de los requisitos que los Estatutos y Reglamento exigían era que los académicos debían estar domiciliados en Madrid.

En la Sesión Ordinaria de 5 de marzo de 1917<sup>19</sup> cuando se estaban tratando las propuestas y solicitudes presentadas para optar a la plaza vacante por fallecimiento de Alejandro Ferrant, el Sr. Osma solicitó que se leyera el artículo 76 del Reglamento en el que se requería para ser académico tener domicilio fijo en Madrid, y preguntaba si el candidato Francisco Domingo lo cumplía. El Sr. Santa María se limitó a recordar que jamás, en ocasiones análogas, se había inquirido esa circunstancia pues se daba por

---

<sup>16</sup> Las medallas fueron creadas a petición de la Academia tras ser autorizadas por la reina Isabel II el 11 de diciembre de 1846 a cargo de los ingresos procedentes del pago de matrículas y derechos de títulos. UTANDE IGUALADA, 2006 pp. 16-18.

<sup>17</sup> UTANDE IGUALADA, 2006 pp. 22-24.

<sup>18</sup> RABASF. Archivo. Sign. 3-539, pp. 395-396.

<sup>19</sup> RABASF. Archivo. Sign. 3-108, p. 508.

entendido que los candidatos que deseaban ser académicos de número tenían su residencia fija en Madrid.

En otro artículo, los Estatutos decían que si cambiaban de domicilio, fuera de la capital de España de modo permanente, quedarían en clase de honorario; pero en el caso de que volvieran a domiciliarse en Madrid, tendrían opción a ocupar, sin nuevos requisitos, la primera vacante en su sección.

El Reglamento de 1914, en su artículo 44, modificaba el artículo anterior al indicar que el académico de número que saliera de Madrid, conservaría su plaza durante dos años y transcurrido este tiempo se declararía la vacante, quedando el individuo en clase de correspondiente y conservaría su derecho a volver a entrar en su plaza de número en la primera vacante que ocurriera en la sección y clase. Si la ausencia fuera para desempeñar una Comisión del Gobierno, el académico conservaría su plaza de número todo el tiempo que durara su responsabilidad.

El artículo fue aplicado a José María López Mezquita en 1942, tras cambiar su residencia fuera de España para cumplir con algunos encargos profesionales. Siguiendo el mismo artículo, en 1952 era restituido en su plaza de académico de número ocupando la vacante causada por fallecimiento de Eduardo Chicharro Agüera.

En 1944 se habían agotado todos los ejemplares del Reglamento de 1914 y la Comisión de Administración acordó publicar una nueva edición en la que se incluyeran aquellas modificaciones del articulado que se habían aprobado en el Pleno y se encontraban en octavillas sueltas. Se resolvió también, considerándolo un asunto de trámite y sin consultar al Pleno, que se modificara el artículo 76 sobre los requisitos para ser académico de número, sustituyendo Madrid por España. Sin embargo, se mantenía íntegramente el artículo 44 contradiciéndose ambos. En este sentido intervino el Sr. Sánchez Cantón en la Sesión Ordinaria de 2 de diciembre de 1944<sup>20</sup> manifestando su sorpresa al recibir el ejemplar del nuevo Reglamento interno de la Academia y comprobar que se había alterado un precepto reglamentario sin conocimiento del Pleno.

---

<sup>20</sup> RABASF. Archivo. Sign. 3-537, p. 404.

En la siguiente Sesión Ordinaria del 9 de diciembre<sup>21</sup>, intervino el censor, Sr. López Otero, confirmando las modificaciones introducidas en el Reglamento nuevamente editado. Justificaba su actuación como censor pues, sin informarse apropiadamente, supuso que la Academia había modificado su forma de proceder a partir de alguna disposición del Instituto de España e incluso que se podía haber tratado en alguna sesión a la que él no había asistido. Por otro lado, no parecía tan extraño teniendo en cuenta que el musicólogo Higinio Anglés había ingresado en la corporación residiendo en Barcelona y el escultor José Clará había trasladado su domicilio a Barcelona sin que hubiera modificado su condición de académico. A todo ello había que añadir que la convocatoria para cubrir las dos últimas vacantes, la de los Sres. Herrero y Garnelo, habían sido anunciadas con la condición de la residencia en “España”.

El censor, López Otero, proponía se retirara la nueva edición del Reglamento, suspendiendo su reparto, y se acordara una revisión total de aquel, por una comisión especial que presentara la propuesta al Pleno de la Academia. La comisión para la reforma del Reglamento quedaría constituida en la sesión de 16 de diciembre de 1944.

Algunas academias tenían reconocido el ámbito nacional para los miembros de su corporación. Por otro lado, el Ministro de Educación Nacional, Manuel Lora Tamayo, manifestó al Instituto de España, en noviembre de 1962, la conveniencia de que designasen académicos de número a personalidades sobresalientes que tuvieran su residencia fuera de Madrid. Por lo tanto, el Instituto de España escribiría a las Academias para comunicárselo y conocer su opinión a fin de poder contestar al Ministro. La Academia de San Fernando, por diversos asuntos, fue aplazando el acuerdo hasta la Sesión Ordinaria del 11 de febrero de 1963<sup>22</sup>. El secretario de la corporación intervino para informar de que había asistido a la última reunión del Instituto de España y únicamente faltaba la Academia de San Fernando por decidir, pues el resto de academias había respondido afirmativamente. Finalmente se acuerda contestar en la misma línea. Con el acuerdo de todas las academias fue publicado en el *BOE* de 29 de marzo el Decreto 558/1963 de 14 de marzo, *sobre elección de Académicos numerarios en las Reales Academias que componen el Instituto de España* que en su artículo

---

<sup>21</sup> RABASF. Archivo. Sign. 3-537, p. 407.

<sup>22</sup> RABASF. Archivo. Sign. 3-547, pp. 211-213.

disponía que el requisito de residencia en Madrid establecido en los Estatutos de algunas de las Reales Academias que componen el Instituto de España, como condición para el cargo de académico numerario, podría ser dispensado por acuerdo de la propia corporación. En la Sesión Ordinaria de 1 de abril de 1963<sup>23</sup> se dio lectura al nuevo Decreto y se acordó establecer un número de plazas para académicos no residentes en Madrid que tendrían los mismos derechos y deberes. En la Sesión de 14 de octubre de 1963<sup>24</sup> se comunicaba al Pleno la necesidad de convocarse las vacantes por fallecimiento de Rafael Pellicer y Manuel Benedito. Serían las primeras plazas, que con acuerdo del Pleno, se publicaron con el requisito de residir en España en lugar de en Madrid.

### **3. Provisión de vacantes**

Para proveer los puestos de académico de número, cuando fuera el caso, los Estatutos de 1873 establecían un periodo de dos meses desde el momento en el que se producía. Cuando el plazo venciese en la época en la que las sesiones estaban suspendidas, la elección se produciría en la primera junta que se celebrara después de las vacaciones. En el artículo 11 se indicaba expresamente que para ser elegido académico de número no era necesario que “preceda solicitud”.

Las elecciones de los académicos de número se harían en Junta Extraordinaria con asistencia, al menos, de la mitad más uno de los miembros numerarios. Si no fuera así, se citaría a una nueva junta para su verificación. Si en la segunda convocatoria no asistiese el número suficiente de individuos para realizar la elección se haría una tercera citación, procediéndose a la votación con los académicos que hubieran concurrido, teniendo en cuenta que, según el artículo 32, no se podían celebrar sesiones sin la

---

<sup>23</sup> RABASF. Archivo. Sign. 3-547, pp. 309-311.

<sup>24</sup> El secretario transmite la preocupación de la Comisión de Administración por el estado en el que se encuentra la sección de Pintura pues debía contar con diez académicos numerarios profesionales y eran tres. No actuaban siete y los motivos eran diversos: Anselmo Miguel Nieto elegido el 24 de noviembre de 1952 no había ingresado; Daniel Vázquez Díaz, que había renunciado a su plaza el 1 de junio de 1954, había solicitado su incorporación en el puesto de Fernando Álvarez de Sotomayor en mayo de 1961 pero no había ingresado tampoco; Joaquín Valverde se encontraba en Roma dirigiendo la Academia de España; Martínez Vázquez se encontraba enfermo y no podía asistir a las sesiones de la Academia; Luis Mosquera recientemente elegido y las dos vacantes causadas por fallecimiento de Benedito y Pellicer. Era lo que llevaba a la Comisión de Administración a publicitar ambas a la vez aunque se votaran una a continuación de la otra. RABASF. Archivo. Sign. 3-547, p. 498.

asistencia de doce miembros y para los asuntos de importancia se exigía la presencia de dieciséis.

Sin embargo, en el Reglamento de 1914 para figurar como candidato aspirante a plaza de académico de número se necesitaba que precediera, bien solicitud del interesado, o bien propuesta firmada por tres académicos en la que constase la voluntad, por parte del interesado, de aceptar el cargo, con el *dése cuenta* del director, debiéndose expresar siempre, con la claridad conveniente, los méritos y circunstancias en que se fundaba la petición o propuesta.

Cuando se recibiera en la Secretaría la noticia oficial o fidedigna del fallecimiento de un miembro numerario o cese en su cargo por cualquier otra causa se daría cuenta a la Academia en la primera sesión que celebrara, y desde aquel momento quedaría declarada vacante y se publicaría en los periódicos oficiales. Se fijaba como plazo un mes a partir del día del fallecimiento o cesación dentro del cual habrían de presentarse en la Secretaría las solicitudes de los pretendientes como las propuestas de los académicos.

En el periodo que estudiamos, en la sección de Pintura la mayor parte de las plazas se convocaron por fallecimiento del académico que la ocupaba con la excepción de la promovida por cambio de residencia de José María López Mezquita, así como por la renuncia de Fernando Labrada. En otros casos, el fallecimiento había sido del miembro electo que no había llegado a ingresar en la Academia como eran los casos de Joaquín Sorolla, José Ramón Zaragoza, Anselmo Miguel Nieto y Rafael Pellicer; o por las renunciaciones de los académicos electos Daniel Vázquez Díaz y Joan Miró.

Expirado el plazo de convocatoria publicado en los periódicos oficiales, la Secretaría pasaría las propuestas y solicitudes al señor director para que éste, a su vez, lo hiciese a la sección correspondiente, al objeto de que emitiera dictamen en el término más breve posible, dando cuenta el señor director a la Academia, en la primera sesión que celebrara ésta, de las propuestas y solicitudes que se hubieran presentado.

Correspondía a la sección evacuar su dictamen, en el que debía declarar si los candidatos estaban dentro de las condiciones requeridas para ser académico de número, y clasificar el mérito de los que las reunieran, colocándolos en el orden numérico que juzgara corresponderles. Si sólo hubiera un candidato, la sección se limitaría a declarar si cumplía o no los requisitos establecidos. El dictamen era remitido al secretario de la Academia, quien señalaba el día para verificar la elección, que se haría en Junta General Extraordinaria, convocada indicando el motivo y acompañando el listado de los aspirantes.

Para que pudiera haber elección era indispensable la asistencia por lo menos de la mitad más uno de los miembros numerarios, siempre que este número no fuera inferior a dieciséis. Leída la resolución de la sección, y sin discusión alguna relativa a las personas, se procedería a la elección, que se dividía en dos partes<sup>25</sup>. Primero se votaba individualmente sobre la exclusión de los que la sección indicaba como no admisibles; y en segundo lugar, sobre cada uno de los que quedaban declarados admisibles.

El sufragio era secreto, bien por medio de cédulas, bien por bolas. En el primero de los casos, el académico escribía en una papeleta el nombre del candidato que elegía, o bien depositaba la papeleta en blanco. Cuando la elección se hacía por bolas, se utilizaba una urna con tantos compartimentos como aspirantes hubiera. En cada una de las casillas se escribía el nombre de uno de los candidatos y se dejaba un compartimento sin nombre para que los que deseaban votar en blanco pudieran depositar allí su bola<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> En la Sesión Ordinaria de 5 de marzo de 1923, el Sr. conde de Casal proponía que cuando se presentaran candidaturas de académicos se dieran a conocer las condiciones de los presentados. El Sr. Tormo, apoyándose en la lectura de varios artículos del Reglamento, opinaba que era de rigor que la valoración de méritos acompañara el documento de presentación y también lo era ceñirse a la clasificación de la sección respectiva. El dictamen de la sección podía ser libremente apreciado por la Academia, pero no cabía discusión sobre los méritos y una exposición de razones podría llevar alguna vez a extremos que el Reglamento prevenía con su prescripción negativa. El Sr. conde de Casal reiteraba que no proponía la discusión de méritos sino solamente que se hiciera una relación expresa de las condiciones del aspirante para tener un mayor conocimiento, pues de lo contrario habría que votar a ciegas o hacer una investigación personal. El Sr. censor señalaba que alguna vez se habían leído las hojas de méritos a la presentación o en la votación, la petición de las lecturas debía considerarse de derecho. El Sr. Santa María advertía que muchas veces las listas de méritos estaban redactadas según el temperamento del que las suscribía y a la sección competía apreciarlas en su justo alcance. Finalmente se acordó que las hojas fueran leídas cuando algún académico lo pidiera. RABASF. Archivo. Sign. 3-11, p. 49.

<sup>26</sup> En la Sesión Ordinaria de 21 de marzo de 1955, el Sr. Cort consultaba el motivo por el que se votaba en las elecciones con papeletas en lugar de por bolas como se hacía antes. La respuesta del censor era que durante algún tiempo se utilizaron las bolas pero que el procedimiento de bolas blancas y negras según se

Si alguno obtenía mayoría absoluta, es decir, la mitad más uno de los votos presentes, quedaba elegido. De no ser así, se hacía una nueva votación con los dos candidatos que hubieran recibido más papeletas o que tuviesen número igual de votos y superior al de los demás, no bajando aquél de la tercera parte del total de electores.

En el caso de que hubiera varios aspirantes y se hubiese diseminado la elección hasta el punto de que ninguno reuniese la tercera parte de los votos, se excluirían todos los que obtuviesen sólo uno o dos sufragios, y se votaría entre los restantes, repitiéndose las exclusiones hasta llegar a obtener dos aspirantes que alcanzaran cada uno más de la tercera parte de los sufragios presentes, en cuyo caso se votaría entre estos dos; o bien que uno obtuviera más de la mitad, en cuyo caso éste sería el elegido.

Si a pesar de todo no se consiguiese mayoría, o resultase empate, se suspendía la elección y se convocaba una nueva Junta, previo aviso, en la que se repetía la votación entre los mismos dos aspirantes. Era elegido el que alcanzaba la mayoría absoluta de los votos de los presentes. En el caso de que hubiera empate, se repetía la votación, excluyéndose las papeletas en blanco, y quedaba elegido el que obtenía la mayoría de votos o en caso de empate, el que designase la suerte.

Las normas para la provisión de vacantes señaladas en los Reglamentos de las Reales Academias integrantes del Instituto de España se modificaron y acomodaron a lo dispuesto en el Decreto de 14 de mayo de 1954<sup>27</sup> *por el que se unifica las normas de procedimiento para la provisión de vacante en las Reales Academias* que integran el Instituto de España.

El Decreto señalaba que, una vez se había quedado libre el cargo, se informaría al Ministerio de Educación Nacional para su publicación en el *BOE*. Entre la fecha del anuncio de la plaza y la elección del nuevo académico debía de transcurrir, por lo menos, un mes.

---

manifestaba conformidad o no con las propuestas tenía el inconveniente de que en muchos casos no se cumplía la condición de sufragio secreto y, por otra parte, siempre el hecho de votar en negro tenía un carácter desagradable. Añadía que en el caso de varios candidatos resultaba muy pesado. RABASF. Archivo. Sign. 3-542, p.506.

<sup>27</sup> *BOE* 23 de mayo de 1954.



Únicamente se admitirían las propuestas firmadas por tres miembros numerarios acompañadas de una relación de los méritos del aspirante. No se permitirían las solicitudes de los interesados como hasta la fecha se hacía.

Para ser elegido, el aspirante propuesto debía de obtener el sufragio favorable de las dos terceras partes de académicos de número en posesión del cargo. Si en el primer referéndum ningún candidato obtuviera las dos terceras partes de los sufragios, se repetiría la votación. Se admitía el voto mediante carta certificada de los que no pudieran asistir a la sesión, y lo justificaran debidamente, y, en todo caso, sería necesaria para la validez de la elección la asistencia de la mitad más uno de los académicos de número.

Si por no haber obtenido ninguno de los candidatos en la segunda votación el quórum previsto en el artículo anterior hubiere de celebrarse una tercera con igual resultado, se anunciaría nuevamente la vacante de acuerdo con lo dispuesto en el artículo primero.

El 4 de febrero de 1955<sup>28</sup> se aprueba un Decreto que completa las normas del Decreto anterior, derogando las disposiciones que se opusieran a lo establecido en el nuevo decreto. Se determinaba el plazo que debía transcurrir entre las distintas elecciones y exigía a los académicos, para ejercer el derecho de sufragio, un mínimo número de asistencias, indispensable para conocer el estado de la Academia al ocurrir las vacantes y las necesidades que había que proveer. Señalaba que los académicos de número que estuvieran en posesión del cargo, se encontraran o no presentes en la Junta de elección de los nuevos miembros, tenían derecho a voto, pero para ejercerlo debían haber asistido, por lo menos, a una quinta parte de las sesiones celebradas por su Academia en los doce meses anteriores al referéndum.

En su artículo segundo señalaba que para el quórum de dos tercios de votos favorables, necesario para resultar elegido académico, y para el de la mitad más uno de miembros numerarios que debían estar presentes para que fuera válida la elección, se tendrían únicamente en cuenta los que tuvieran derecho a voto.

---

<sup>28</sup> DECRETO 4 de febrero de 1955.

También parecía aconsejable que, si hubiera de celebrarse una tercera votación, solamente podrían ser candidatos los que hubieran obtenido en la segunda una tercera parte del quórum necesario para ser elegido. Si hubiera de celebrarse tres comicios, entre cada uno de ellos debería transcurrir, por lo menos, un plazo de catorce días.

Los dos últimos Decretos aprobados crearon un gran problema para proveer las plazas en las distintas Academias. El Instituto de España, interpretando el criterio unánime de las Academias, pasó una petición razonada de modificación de las normas al Ministerio de Educación Nacional<sup>29</sup>.

En la sección de Pintura se hizo muy complejo cubrir la vacante por fallecimiento de Ramón Stolz Viciano en 1958. En la Sesión Ordinaria de 26 de enero de 1959 se informaba de las propuestas presentadas para cubrir la vacante y se leían los títulos y méritos de los pintores presentados que según dictamen reglamentario de la sección de Pintura, todos cumplían las condiciones señaladas en el artículo 80 del Reglamento y proponía el siguiente orden: primero, José Aguiar; segundo, Rafael Pellicer; tercero, Godofredo Ortega Muñoz y cuarto, Enrique Segura. La primera votación se celebraba en la Sesión Extraordinaria de 23 de febrero de 1959, surgiendo el primer problema: entre los sufragios emitidos por los ausentes en la sesión se encontraba el del Sr. Martínez Vázquez, que había ingresado el 18 de enero anterior y no había asistido a ninguna sesión. El censor sugirió que en el plebiscito convocado se aceptara el voto del nuevo académico, pero no se le permitiera en ulteriores ocasiones si no asistía personalmente. Resuelto el escollo, se pasaba a la votación pero ninguno de los aspirantes obtuvo el quórum exigido de veintiséis sufragios, por lo que se convocó la segunda votación quince días después. Al inicio de la Sesión Ordinaria de 2 de marzo de 1959<sup>30</sup> el director, con ánimo de evitar la situación de la Sesión Extraordinaria anterior, planteaba las normas a aplicar y se llegaba al acuerdo de respetar las disposiciones aprobadas por el Ministerio de Educación Nacional, por lo que tendrían derecho a voto los que hubieran asistido a la quinta parte de las sesiones en el último año y en las dos primeras votaciones los candidatos propuestos deberían obtener como mínimo la tercera parte de los sufragios necesarios para el quórum. Según lo anterior, se

---

<sup>29</sup> RABASF. Archivo. Sign. 3-545, p. 259.

<sup>30</sup> RABASF. Archivo. Sign. 3-544, pp. 557-558.

convocó la Sesión Extraordinaria el 9 de marzo de 1959<sup>31</sup> para el segundo referéndum para cubrir el puesto que había quedado libre por fallecimiento de Ramón Stolz. Hecho el recuento, podían votar treinta y ocho de los cuarenta y tres académicos de número. Nueve no habían reunido el número de asistencias exigidas, entre ellos figuraban los Sres. Martínez Vázquez y Navascués, recién ingresados. Se advertía que los pintores propuestos que no reunieran un número mínimo de ocho sufragios, quedarían eliminados para el tercer plebiscito. Se procedía a la votación y, al no alcanzar ninguno el porcentaje correspondiente a las dos terceras partes de los sufragios, no se proclamó a ninguno. Al no lograr los Sres. Segura y Ortega la tercera parte del quórum quedaban eliminados y no pasaban a la tercera votación. En la Sesión Extraordinaria de 23 de marzo de 1959 se procedía a la tercera y última votación de las propuestas y se advertía que se necesitaban veinticinco votos para ser elegido académico, que eran las dos terceras partes de los que tenían derecho a emitir sufragio. Al no conseguir ninguno de los dos candidatos el quórum, se declaró nuevamente la vacante. Tras cumplir el plazo abierto para la presentación de nuevas propuestas para cubrir la plaza de Ramón Stolz, se pasaron para dictamen de la sección de Pintura que establecía el siguiente orden: primero, José Aguiar; segundo, Rafael Pellicer y tercero, Enrique Segura. Se convocaron las tres elecciones en segunda convocatoria, previstas según el Decreto sin obtener ningún aspirante el quórum exigido. Se volvería a convocar por tercera vez la vacante y se presentaron José Aguiar y Rafael Pellicer. La primera Sesión Extraordinaria convocada para la votación no se consideró válida por no contar con la asistencia obligatoria de la mitad más uno de los miembros numerarios. Por ese motivo, se aplazó el plebiscito hasta el lunes siguiente. En la siguiente sesión ninguno de los dos aspirantes reunió el porcentaje exigido, lo que llevó a Rafael Pellicer a rogar a los firmantes de su propuesta que la retiraran para facilitar la labor de la Academia. De este modo, el 14 de noviembre de 1960<sup>32</sup> se convocó la segunda votación con la única propuesta de José Aguiar, quien saldría elegido con treinta y tres votos, siendo el quórum necesario de veintinueve.

Un problema similar se presentó para la provisión del puesto por fallecimiento de Álvarez de Sotomayor para la que se presentaron las propuestas de dos pintores: Rafael

---

<sup>31</sup>RABASF. Archivo. Sign. 3-544, pp. 571-572.

<sup>32</sup> RABASF. Archivo. Sign. 3-545, pp. 484-485.

Pellicer y Luis Mosquera. Se fueron sucediendo las tres votaciones y se tuvo que convocar de nuevo la vacante por no alcanzarse en ninguna el porcentaje exigible. El director de la Academia manifestaba su preocupación porque las nuevas normas obstaculizaban la provisión de las plazas. Aprovechó también para manifestar la conveniencia de que, a ser posible, se procurara presentar un solo candidato para cada vacante o, por lo menos, a partir de la segunda votación o en su lugar, aplicar de nuevo el Reglamento de la Academia proclamando al candidato que obtuviera la mitad más uno de los sufragios<sup>33</sup>.

Con ánimo de corregir los problemas que surgían en la provisión de puestos de las distintas academias y a propuesta del Instituto de España, el Ministerio de Educación Nacional aprobaba el decreto de 30 de mayo de 1963<sup>34</sup>. Según el cual, para ser elegido académico en los primeros comicios, el candidato debía obtener el voto favorable de las dos terceras partes de los miembros numerarios en posesión de su cargo. Si en el primer referéndum ningún aspirante resultaba elegido se procedería, en la misma sesión, a una nueva votación, y sería elegido el que obtuviera el sufragio favorable de las dos terceras partes de los académicos presentes. Si tampoco en la segunda votación ningún candidato resultara elegido se procedería en la misma sesión a una tercera votación, en la que bastaría que obtuviera algún candidato los votos favorables de la mitad más uno de los académicos presentes; y si ninguno los reunía se anunciaría de nuevo la plaza. Para la provisión de dos o más vacantes de académicos a la vez, se seguían los trámites reglamentarios en actos enteramente separados para cada uno.

El Reglamento en su artículo 88 establecía que una vez elegido, el director lo proclamaría en voz alta, el secretario lo haría constar en el acta y se lo comunicaría al interesado, quien debía contestar su aceptación.

#### **4. La toma de posesión de los académicos**

Según el artículo 12 del Estatuto de 1873, el académico electo debía tomar posesión en los siguientes seis meses después de verificarse su elección. Solo en los casos de

---

<sup>33</sup> RABASF. Archivo. Sign. 3-545, p. 639.

<sup>34</sup> DECRETO 1333/63 de 30 de mayo.

impedimento legítimo, a juicio de la Academia, se prorrogaría por una ó más veces el citado plazo; siempre que la suma de estas demoras no excediera nunca de diez y ocho meses<sup>35</sup>. Cumplido este término, sin que se hubiera verificado la toma de posesión, el académico electo quedaba sujeto a reelección.

El Reglamento de 1914 modificaba la situación en la que quedaba el electo si no había asumido el puesto, pues en su artículo 92 disponía que la Academia, en la primera sesión que celebrara, decidiría si el electo conservaba su derecho por haber entregado el discurso y cumplido los deberes reglamentarios o lo había perdido por no haberlos consumado. En el primer caso, la Academia lo declararía reelegido dando nuevo plazo para la contestación o nombrando nuevo académico que lo desempeñara en breve periodo y se señalaría el día para la recepción si sólo faltara ese trámite. En el segundo caso se declararía la vacante, que se proveería por los procedimientos propios de toda elección de académico de número.

Este artículo era modificado por Real Decreto de 4 de diciembre de 1915<sup>36</sup>. En la exposición de motivos se explicaba que cuando se redactó el artículo de los Estatutos se pensó en garantizar que la corporación contara siempre con el suficiente número de individuos para llegar a acuerdos y poder realizar trabajos. Lo que no se tuvo en cuenta es que en algunos casos la toma de posesión no se podía concluir en el plazo establecido por la necesidad de redactar un discurso de recepción, que “sea un trabajo erudito digno de la Academia y de la reputación del que lo presenta”. Definía como “dura” la forma de castigar al individuo al anular los derechos adquiridos en la solemne votación. A propuesta de la Academia y a juicio del Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes se proponía la siguiente modificación: “cumplido el término que señala sin que se haya verificado la toma de posesión del académico electo, se anuncie la vacante de su plaza en la forma ordinaria, pero reservando al interesado el derecho de ocupar, sin nueva

---

<sup>35</sup> En la Sesión Ordinaria del 15 de octubre de 1923, el Sr. Francés planteaba el problema que generaba la tardanza de los académicos electos en tomar posesión de su cargo pues nunca estaba completo el personal de la corporación. En relación a ello, el censor observaba que había un acuerdo de que las prórrogas del plazo preceptivo se consideraban siempre como solicitadas y concedidas anulándose, sin nuevo trámite, la elección al transcurrir los diez y ocho meses de su fecha. Al Sr. Francés le parecía oportuno que se dirigiera a los interesados algún aviso o recordatorio del cumplimiento de cada una de las prórrogas. El Sr. censor se mostraba conforme y la Academia así lo acordaba. RABASF. Archivo. Sign. 3-111, p. 160.

<sup>36</sup> DECRETO 3 de diciembre de 1915.

votación, la primera vacante que ocurra de su sección y de su clase”. Para evitar que el motivo del retraso del ingreso fuera por el discurso, se concedía al académico electo de la clase de profesor la facultad de optar, al verificarse su recepción, entre la lectura de un discurso o la presentación de una obra artística, del carácter de la sección en que ingresaba, original y de su mano.

Uno de los casos en los que se fue prolongando el plazo preceptivo para su ingreso fue el de Joaquín Sorolla. Había sido elegido en 1914 y en la sesión de 11 de octubre de 1922<sup>37</sup> se estudiaba su situación para intentar resolverla. Era conocida la extrema gravedad de su enfermedad por lo que no se consideraba sancionable. El Sr. Mélida proponía que su familia entregara un cuadro de su mano como documento reglamentario de recepción, de acuerdo a las nuevas normas vigentes. En la Sesión de 13 de noviembre de 1922<sup>38</sup> el director informaba de que se había dirigido a la Sra. de Sorolla, siguiendo el acuerdo del Pleno, y había recibido una contestación en la que no solo se ofrecía a entregar un cuadro de su esposo sino también el discurso de ingreso. En la misma sesión, se encomendaba al conde de Gimeno preparar el discurso de contestación. Pese a la buena voluntad por ambas partes, Joaquín Sorolla no llegó a entrar en la corporación, falleciendo en agosto de 1923. Al ser un caso único, porque había puesto todo de su parte para su entrada en la corporación, se propuso organizar una Sesión Extraordinaria y Pública en la que se leyera su discurso y se expusiera el cuadro remitido para el acto de su recepción.

En el caso de Daniel Vázquez Díaz<sup>39</sup>, que siendo académico electo había renunciado a su plaza el 9 de junio de 1954, remitió una carta solicitando se tramitara su incorporación a la Academia como académico de número en la vacante de la clase de profesor por fallecimiento de Fernando Álvarez de Sotomayor. Como documento de recepción donaba su cuadro *Retrato de los hermanos Baroja*. La Academia, de acuerdo con la normativa, acordaba su admisión. Sin embargo, su entrada no fue inmediata y en la Sesión Ordinaria de 27 de noviembre 1967<sup>40</sup> se volvía a tratar sobre su situación y se

---

<sup>37</sup> RABASF. Archivo. Sign. 3-110, p. 585.

<sup>38</sup> RABASF. Archivo. Sign. 3-110, pp. 608-609.

<sup>39</sup> RABASF. Archivo. Sign. 3-546, pp. 76-77.

<sup>40</sup> RABASF. Archivo. Sign. 3-549, p. 170.

proponía alguna formula que tuviera precedentes para que pudiera ingresar y actuar en las labores de la institución como miembro numerario, teniendo en cuenta que había regalado un cuadro que se encontraba en la colección del Museo. Una comisión de académicos visitó al Sr. Vázquez Díaz y acordó su incorporación en una Recepción Pública el día 15 de enero de 1969. Una vez acaecida la admisión se acordó que los discursos leídos en la sesión se publicaran en el Boletín Oficial de la Academia y se hicieran unas separatas para ser repartidas entre aquellas personas que la Academia considerara oportunas<sup>41</sup>.

En la Sesión Ordinaria de 19 de mayo de 1924 se aprobó la nueva redacción del artículo 92 del Reglamento que modificaba ampliamente lo dispuesto anteriormente. Reducía el plazo máximo en el que el académico electo podía entregar el discurso o la obra de arte, de dieciocho o catorce meses<sup>42</sup>. Si transcurriese el total, y ya improrrogable tiempo, sin que el académico electo hubiera entregado su documento de recepción, el secretario general daría cuenta de ello a la Academia en la primera Sesión Ordinaria, quedando en el acto declarada la vacante, de que se habría dado conocimiento al interesado, y procediéndose a nueva elección en la forma que determinaba el artículo 78. Si el documento de recepción fuera entregado en Secretaría durante el período de vacaciones, el director procedería ipso facto a la designación del académico de número que tendría que representar a la corporación en la Sesión Pública. Si el final del plazo de seis meses, o en su caso el prorrogado de catorce, ocurriese durante el período de vacaciones sin haberse recibido el documento de recepción, le sería comunicado inmediatamente la vacante al interesado, pero no se procedería a su publicación hasta que tuviera conocimiento de ella la Academia, en la primera sesión disponible del siguiente curso. El académico electo que por el expresado motivo, único que afecta a su responsabilidad, no tomase posesión de su cargo, conservaría derecho a ocupar, sin nueva elección, cualquiera de las vacantes que sucesivamente ocurrieran de su sección y su clase, después de la que él habría producido, cuando así lo solicitara dentro del plazo de convocatoria, y acompañando su instancia con el documento de entrada. Una vez presentado en el tiempo preceptivo el documento de recepción el académico electo y

---

<sup>41</sup> RABASF. Archivo. Sign. 3-549, p. 210.

<sup>42</sup> El nuevo plazo no se aplicaría, manteniéndose los dieciocho meses de prórroga como periodo máximo en el que el académico electo podría presentar su documento preceptivo.

hubiera sido designado, según el artículo 89, el académico de número que tuviera que representar a la corporación en la solemnidad de la sesión pública, dispondría de un plazo de tres meses para redactar el discurso de contestación. Si transcurrido éste tiempo no hubiese realizado su compromiso, la Secretaría general le requeriría la devolución del discurso de entrada y lo comunicaría de inmediato al Sr. director y al académico electo, a fin de que fuera hecha la nueva designación de académico de número, aun cuando esto ocurriese dentro del período de vacaciones, dándose cuenta de todo ello a la Academia en la primera sesión ordinaria que celebre. Si el académico electo hubiese entregado una obra de arte, la función de la Secretaría se reduciría a las notificaciones indicadas. Así se procedería sucesivamente hasta reunir los dos documentos de recepción, haciéndose constar estos hechos en los expedientes archivados de los académicos electos y numerarios a quienes afecten. Si el académico electo no utilizare para la presentación de su discurso u obra de arte, la totalidad del plazo disponible, puede agregarse lo que de tal plazo reste al de tres meses atribuidos al académico de número que tuviera de contestarle. Presentados a la Junta general, directamente o por mediación de la Secretaría, los dos documentos de recepción, serían éstos remitidos al censor para que procediera a su examen en la forma reglamentaria. La Comisión correspondiente dispondría para este efecto de un plazo máximo de diez días. Si la entrega de los documentos se hiciera en Secretaría durante el período de vacaciones, el secretario los conservará en su poder hasta la primera sesión que se celebre en el curso inmediato. Comunicado a la Junta general el dictamen favorable de la Comisión censora, el secretario general, de acuerdo con el académico electo, propondría a la Academia, y ésta resolvería el señalamiento del día que hubiera de verificarse la toma de posesión en Sesión Extraordinaria.

En el caso de Anselmo Miguel Nieto, por ejemplo, fue elegido en la Sesión Extraordinaria de 24 de noviembre de 1952<sup>43</sup> y en la Sesión Ordinaria de 15 de noviembre de 1954<sup>44</sup> el censor advertía que el 24 de noviembre se cumplían todos los plazos y prórrogas normativas para que el Sr. Miguel Nieto presentara el discurso o entregara una obra. De forma contraria, se verían obligados a tomar el acuerdo de

---

<sup>43</sup> RABASF. Archivo. Sign. 3-541, p. 367.

<sup>44</sup> RABASF. Archivo. Sign. 3-542, pp. 370-371.



convocar la vacante. En la siguiente Sesión Ordinaria de 29 de noviembre<sup>45</sup> del mismo año, se comunicaba que el pintor había entregado la obra preceptiva para su ingreso como académico de número. En la Sesión Ordinaria de 25 de junio de 1956<sup>46</sup> se volvía a retomar la situación del Anselmo Miguel Nieto con el propósito de fijar la fecha de entrada y se encomendaba el discurso de recepción a Joaquín Valverde apremiándole de que lo tuviera para el mes de octubre, a fin de que se pudiera celebrar el acto de ingreso. Sin embargo, en la Sesión de 14 de octubre de 1963<sup>47</sup> se sugería que se declarara la disponibilidad de su plaza ante el número escaso de académicos de la sección. El pintor fallecería en 1964 sin haberse incorporado a la Academia.

Menos paciencia tuvieron los académicos con Joan Miró, quien ocuparía la vacante por fallecimiento de Anselmo Miguel Nieto, elegido en la Sesión Extraordinaria de 21 de marzo de 1966<sup>48</sup>. En la Sesión del 25 de mayo de 1970<sup>49</sup> se retomaría su caso, y se proponía que se le comunicara el plazo reglamentario para su ingreso. El 22 de febrero de 1971<sup>50</sup> la Academia declaraba la vacante en la sección de Pintura y se comunicaba a la subsecretaría.

## 5. Discursos

El Estatuto de 1873, en su artículo 41, recogía que en las Juntas, para dar posesión a un académico de número, el electo leería un discurso sobre cualquier punto que tuviera relación con las Bellas Artes, contestándole por escrito, en nombre de la Academia, el director o el académico que al efecto hubiere aquel designado. En el artículo 43 precisaba que no se podría leer ningún discurso en las Juntas Públicas sin que previamente hubiera sido autorizado por la Academia.

El Reglamento de 1914 en su artículo 89 especificaba que sería el académico electo el que escogería el punto sobre el que versaría el discurso que debía leer el día de su

---

<sup>45</sup> RABASF. Archivo. Sign. 3-542, p. 386.

<sup>46</sup> RABASF. Archivo. Sign. 3-543, pp. 330-331.

<sup>47</sup> RABASF. Archivo. Sign. 3-547, p. 501.

<sup>48</sup> RABASF. Archivo. Sign. 3-548, p. 237.

<sup>49</sup> RABASF. Archivo. Sign. 3-550, p. 239.

<sup>50</sup> RABASF. Archivo. Sign. 3-550, p. 411.

recepción y lo pondría en conocimiento del director, quien decidiría si lo contestaba él mismo o el académico designado por el electo. Si éste renunciara a ese derecho, lo elegiría el director libremente. Ambos discursos se imprimirían por cuenta del académico electo, por lo que serían de su propiedad pero la Academia podría incluirlos en sus colecciones.

El Real Decreto de 3 de diciembre de 1915 modificaba el artículo 41 de los Estatutos de 1873:

Artículo 2º. El artículo 41 de los Estatutos mencionados quedará redactado en esta forma:

“En las Juntas para dar posesión a un académico de número, leerá el electo un discurso sobre cualquier punto que tenga relación con las Bellas Artes, contestándole por escrito, a nombre de la Academia, el director o el académico que al efecto hubiere aquel asignado.

Para los electos de la clase de profesores, será potestativo redactar y leer el discurso a que se refiere el párrafo anterior o presentar una obra artística del carácter de la sección en que ingresa, original y de su mano”.

En la exposición de motivos se justificaba esta reforma de la siguiente forma:

“suele ocurrir que entre la clase de profesores, son muchos los que prefieren, sin que por ello carezcan de condiciones para redactar ese discurso, donar a la Academia una obra de su mano, y si interesante es para la corporación enriquecer su Biblioteca con los discursos luminosos de los que en ella ingresan, no lo es menos aumentar sus colecciones con obras que habrían de resultar siempre muy notables por las condiciones de sus autores y la solemnidad que exige el acto de ingreso; importa, pues, que se conceda al académico electo, si lo fuera de la clase de profesores, la facultad de optar, al verificarse su recepción, entre la lectura de un discurso o la presentación de una obra artística, del carácter de la sección en que ingresa, original y de su mano”.

## **6. Las Juntas**

En el Capítulo IV correspondiente a las Juntas, el Estatuto de 1873 señalaba que la Academia celebraría Juntas Ordinarias y Juntas Extraordinarias.

Cada semana tendrían lugar, sin citación previa, Juntas Ordinarias para tratar de asuntos artísticos, gubernativos y de trámite, pudiendo ser suspendidas durante los meses de julio y agosto.

Las Juntas Extraordinarias se celebrarían cuando lo exigiera la urgencia o importancia de los asuntos a tratar, a juicio del director. En la citación para estas Juntas se debía expresar el motivo.

Se dice que la votación sería secreta, cuando se tratara de personas, y siempre cuando lo pidieran cinco académicos por lo menos; en los demás casos sería pública, y nominal cuando lo reclamaran tres académicos.

Si en una votación pública hubiera empate, el voto decisivo sería el del director o el que hiciera las funciones. Si fuera un sufragio secreto, se suspendería el acuerdo, y se repetiría el referéndum en otra Junta con citación expresa.

El escrutinio y resumen de los votos, se haría por el secretario y el censor, con presencia del director.

## **7. Los ingresos o reingresos a partir de la Guerra Civil<sup>51</sup>**

Al inicio de la Guerra Civil, el Gobierno del Frente Popular decretó<sup>52</sup> la disolución de todas las Academias dependientes del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes por considerar que eran instituciones que habían quedado anquilosadas y los académicos, cualquiera que fuera su carácter o título de designación, eran cesados en sus funciones. El mismo decreto creaba el Instituto Nacional de Cultura al que

---

<sup>51</sup> Véase LLORENTE HERNÁNDEZ 1995; NAVARRETE MARTÍNEZ 2010.

<sup>52</sup> DECRETO 15 de septiembre de 1936.

correspondía gestionar y custodiar los bienes y patrimonio de las instituciones disueltas. Sin embargo, algunos de los miembros de la Academia de Bellas Artes de San Fernando se trasladaron a San Sebastián y el 27 de julio de 1937 solicitaron a la Junta Técnica del Estado en Burgos poder seguir funcionando como tal institución. La petición era firmada por su director, el conde de Romanones, quien a su vez manifestaba su adhesión a la Causa Nacional y al Caudillo. La respuesta afirmativa para retomar la actividad académica fue firmada el 7 de octubre de 1937 y la Academia pasaba a depender de la Comisión de Cultura y Enseñanza. Las reuniones se celebrarían en un local del palacio de San Telmo cedido por el Ayuntamiento de San Sebastián. La primera sesión tuvo lugar el día 30 de octubre con la asistencia de dieciséis académicos, ocho de ellos de número.

Por Decreto de 8 de diciembre de 1937 se creaba el Instituto de España y se convocaba a las Reales Academias de España para reunirse en Sesión Solemne el día 6 de enero de 1938 en el Paraninfo de la Universidad de Salamanca. Se precisaba que en lo sucesivo las Academias conservarían el título de Reales, en alusión a su origen histórico y juntas formarían un cuerpo total con el nombre de Instituto de España.

Por Orden de 1 de enero de 1938 se establecía el reingreso o ingreso de los señores académicos de acuerdo con un juramento y se precisa el ceremonial:

“III. El juramento de los señores académicos se ajustará al ceremonial siguiente:

Abierta la sesión por el presidente de la misma, el secretario perpetuo del Instituto llamará por su nombre, y según el orden de antigüedad en la elección, a todos los señores académicos que se hayan presentado a reingresar o ingresar en la sesión de que se trate.

Sucesivamente se irá colocando cada uno ante la mesa presidencial, en la cual se encontrarán un ejemplar de los Santos Evangelios, con el texto de la Vulgata, bajo cubierta ordenada con la señal de la Cruz y un ejemplar del Don Quijote de la Mancha con cubierta ordenada con el blasón del Yugo y las Flechas. De pie,

ante estos libros, con la mano derecha puesta en los Evangelios y vuelta la cara al presidente, el académico aguardará que el secretario del Instituto le pregunte, según la forma del juramento:

“Señor académico: ¿Juráis en Dios y en vuestro Ángel Custodio servir perpetua y lealmente al de España, bajo Imperio y norma de Tradición vivo; en su catolicidad, que encarna el pontífice de Roma; en su continuidad, representada por el Caudillo, Salvador de nuestro pueblo?”

Responderá el académico: “Sí, juro”

Dirá el presidente: “Si así lo hicieréis, Dios os lo premie, y si no, os lo demande”

El 30 de marzo de 1939 se celebraría la última reunión de la Academia en San Sebastián. La siguiente Junta tendría lugar en Madrid el 13 de junio de 1939.

En la sesión del día 6 de enero de 1938 prestaron juramento los académicos que pudieron. Sucesivamente lo fueron prestando todos y, cada cierto tiempo, el Instituto de España celebraba una Sesión Pública y Solemne para que cumplieran con el rito los últimos académicos que habían ingresado en la corporación.

## **Capítulo II.- Los candidatos a las vacantes**



## 1. Momento histórico, artístico y cultural 1915–1975

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando fue una institución fundamental en el ámbito artístico durante el primer tercio del siglo XX. Dominó el ambiente artístico oficial. Los académicos influirían de forma decisiva en su entorno a través de la realización de informes a petición del Estado, participación en jurados de premios, selección de Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, miembros de las Comisiones encargadas de organizar exposiciones de arte español dentro y fuera de nuestras fronteras, y muchos de ellos, ejerciendo también una importante labor docente en la Escuela de Bellas Artes, etc. Todo eso en cumplimiento del artículo primero de sus Estatutos, en el que se establecía que el objeto de la Academia era promover el estudio y cultivo de las artes, estimulando su ejercicio y difundiendo el buen gusto artístico, con el ejemplo y la doctrina. Los artistas integrantes de la Academia, de acuerdo con José Francés<sup>53</sup>, “son representantes del verdadero arte español legado a nuestro tiempo por el siglo XIX”<sup>54</sup>.

---

<sup>53</sup> JOSÉ FRANCÉS Y SÁNCHEZ-HEREDERO (Madrid, 22 de julio de 1883 – Arenys d'Empordà, 4 de octubre de 1964) –también conocido por su pseudónimo Silvio Lago– fue un periodista, crítico de arte, traductor y novelista español. Cursó estudios en el instituto Cardenal Cisneros. Ingresó por oposición en el cuerpo de Correos. Desde muy joven colaboró en periódicos y revistas y escribió novelas. En 1905 su cuento *Alma errante* fue premiado por la gran revista *Blanco y Negro*. En 1906 obtuvo el primer premio de cuento de *El Liberal* con el título *Ley de amor*. Pronunció también cientos de conferencias sobre temas artísticos; como crítico de arte se formó en el modernismo y defendió la obra de Samuel Ros, Hermenegildo Anglada Camarasa, Ignacio Zuloaga, Eugenio Hermoso y otros artistas catalanes y vascos, sin olvidar figuras cercanas al simbolismo y el apoyo a escenógrafos, dibujantes e ilustradores (organizó exposiciones de dibujantes como el Salón de Humoristas de Madrid, escribió libros como *La caricatura española contemporánea*, Madrid, 1915 y frecuentó la tertulia de humoristas del café Jorge Juan). Fue crítico de arte de la revista *La Esfera*. Colaboró en revistas como *Contemporánea*, *Ronsel* o *Tobogán*. Escribió diez volúmenes de *El año artístico*, *Pintura española* y la ya citada *Caricatura española contemporánea*. Viajó por toda Europa. Tras la Guerra Civil dejó de estar abierto a novedades y se



El estudio de los pintores que se proponen para ocupar las vacantes y los candidatos elegidos permite conocer las preferencias artísticas por las que se decantó la institución. En todo caso, se manifestaron en contra de las corrientes vanguardistas que desde París habían iniciado la ruptura con toda la tradición anterior, lo que no quiere decir que a los pintores de la Academia se les pueda ignorar cuando se trata de hacer una historia real del arte español. Si bien, por el periodo al que nos referimos, los miembros de la corporación no han formado parte de grupos de vanguardia, sin embargo han sido artistas que han desarrollado una pintura evolucionada respecto a corrientes del siglo anterior. Incluso el magisterio que ejercieron en la Escuela de San Fernando ha llevado a formar pintores que nada han tenido que ver con las denominadas normas académicas, sino más bien con todo lo contrario. Véanse, como ejemplo, pintores como Penagos, Dalí, Eduardo Vicente, Lucio Muñoz o Luis Feito por citar sólo algunos de ellos.

Ser académico de número era, y sigue siendo, un reconocimiento por el trabajo realizado en el entorno artístico, además de una invitación a participar de forma activa en el ámbito oficial del arte. Tras producirse una vacante y haberse publicado de forma legal, los aspirantes podían presentar una instancia o ser propuestos por tres académicos de número haciendo constar la voluntad, por parte del interesado, de aceptar el cargo, con el *déase cuenta* del director, debiéndose expresar siempre con la claridad conveniente los méritos y circunstancias en que se fundaba la petición o propuesta. El Decreto de 14 de mayo de 1954, que modificaba los Estatutos de 1873, señalaba que los aspirantes únicamente podían ser presentados por tres miembros de la corporación. Entre 1915 y 1975 solamente presentaron instancias tres pintores y ninguno de ellos fue elegido en aquellas ocasiones: Cecilio Plá, para las vacantes de Alejandro Ferrant y José Villegas. En ambos casos, el propio solicitante la retiró antes de la votación. También presentó una instancia Juan Espina Capo para la plaza que quedaba vacía por el fallecimiento de Alejandro Ferrant. Enrique Martínez Cubells remitió la suya para optar

---

convirtió en un escritor "conservador" desempeñando una labor institucional en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando donde había ingresado en 1923 y de la que fue secretario perpetuo (1934–1936, 1939–1964). Vinculado a Avilés, donde solía pasar la temporada estival desde 1921, fue mecenas de algunos artistas locales, como el escultor Antonio Rodríguez García, y su Ayuntamiento lo nombró hijo adoptivo en 1926.

<sup>54</sup> RABASF. Archivo. Sign. 3-537, p. 275.

a la medalla que ostentara su padre, Salvador Martínez Cubells, tras fallecer Joaquín Sorolla.

En algunos casos, los candidatos retiraron sus propuestas por respeto al prestigio del otro aspirante, como hizo José Ramón Zaragoza al conocer que, a la vacante de Cecilio Plá, concurría el maestro Gonzalo Bilbao. Rafael Pellicer retiraría la suya para facilitar la labor de la Academia cuando en la tercera convocatoria y primera votación, ningún candidato había obtenido el porcentaje de votos exigidos para cubrir la plaza de Ramón Stolz Viciano.

Puede pensarse que, si para ingresar en la corporación era necesario, como sigue siendo, contar con una larga trayectoria de importantes éxitos, es lógico que esto ocurra a una edad avanzada del candidato. Sin embargo, en muchos de los casos no fue así, pues son elegidos en plena madurez profesional. José María López Mezquita resultó elegido con cuarenta y un años; Eduardo Chicharro, Fernando Álvarez de Sotomayor, Manuel Benedito y Fernando Labrada no habían cumplido los cincuenta. Sorolla, Enrique Vaquer, Enrique Martínez Cubells, Eugenio Hermoso, Elías Salaverría, Julio Moisés, Joaquín Valverde, Ramón Stolz, Rafael Pellicer, Enrique Segura y Juan Antonio Morales se encontraban en la década de los cincuenta. Francisco Domingo contaba con setenta y cinco años y Benjamín Palencia, setenta y nueve. El más veterano era Juan Espina Capo, con ochenta y tres.

Los méritos presentados por los candidatos eran bastantes similares. Estudios, becas y pensiones, premios, distinciones, exposiciones individuales y colectivas en las que habían participado y museos y colecciones en los que se encontraba su obra. La labor docente, cuando era el caso, y su presencia en tribunales de oposición y premios. Algunos además se refieren a publicaciones, críticos que han escrito sobre su producción y una relación de obras que consideraban destacables.

El pintor que presentaba unos méritos más diferentes había sido Joan Miró. Aunque de formación académica, participó en las vanguardias históricas, realizando exposiciones

tanto con el grupo surrealista como con el grupo cubista. Guillermo Díaz Plaja<sup>55</sup> definía la elección como “sorpresa académica” y de hecho no pasó desapercibida y generó una gran polémica. Comentó que la elección suponía -por lo menos- un intento de conexión del mundo del arte académico con el mundo del arte al aire libre. Julio Trenas<sup>56</sup> se preguntaba: “¿Por qué sorprende la elección de Miró? “, si tenía setenta y tres años y había conquistado fama universal. Para el crítico de arte, su elección era un premio a la apertura conceptual de la Academia, facilitada con la reforma reglamentaria que permitía ingresar a figuras prestigiosas que no residieran en Madrid. Para el escultor Federico Marés, “la Academia no podía quedar al margen de lo que pasa en el mundo, dentro de la seriedad que siempre la ha caracterizado. Este hecho supone la apertura de nuevos horizontes para la docta corporación”<sup>57</sup>. La elección generó los comentarios más contradictorios por cuanto que encarnaba el más riguroso antiacademicismo. Quizá la opinión más dura la expresara Rafael Durancamps en las páginas del diario *ABC* al considerar a Miró como el pintor con menos condiciones artísticas que jamás había conocido. Una auténtica negación de la pintura. Para el pintor catalán había mucho “gato político encerrado” en la elección. El escultor valenciano y catedrático de la Escuela de la Lonja, Vicente Navarro, manifestaba que la pintura de Miró no le interesaba ni le gustaba. Revello de Toro consideraba que, si los académicos querían llamar a un artista internacional, Picasso hubiera sido el hombre indicado. Y Miró estaba de acuerdo con esto último, pues le hubiera gustado que le precediera Picasso, pero parece que se descartó su propuesta, al igual que la de Dalí, por no vivir en España<sup>58</sup>. De todas maneras, estas actitudes revelan intenciones varias, desde envidias por el prestigio de las propuestas a inquina por el arte que representaban. Y también, un resquemor de tipo político utilizado silenciosamente para negar su ingreso.

La formación artística de los candidatos era fundamentalmente en una Escuela de Bellas Artes, normalmente Madrid, pero también la de Valencia o Sevilla. A continuación, muchos habían ampliado sus estudios con una beca en la Academia de España en Roma,

---

<sup>55</sup> DÍAZ PLAJA, 1966, p. 10.

<sup>56</sup> TRENAS, 1966, p. 11.

<sup>57</sup> CIFRA, 1966, p. 52.

<sup>58</sup> Ambos ingresaron unos años después como Académicos de honor. En la Sesión Extraordinaria de 25 de octubre de 1971 era elegido Pablo Picasso a propuesta de Lafuente Ferrari, Pascual Bravo Sanfeliú y Luis Moya. Dalí sería elegido en la Sesión Extraordinaria de 2 de abril de 1973, tras ser propuesto por Juan Antonio Morales, Joaquín Vaquero y Camón Aznar.

en París y con viajes por Europa, figurando también las pensiones de la Junta de Ampliación de Estudios<sup>59</sup>. Los candidatos solían aducir entre los premios, de forma destacada, las medallas obtenidas en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, a las que añadían otros premios nacionales e internacionales. Muchos compaginaron su práctica pictórica o grabadora con la actividad docente, bien en las Escuelas de Artes Aplicadas o bien en la Escuela Central de Pintura, Escultura y Grabado de San Fernando. Solía ser frecuente que citasen las condecoraciones de la orden de Isabel la Católica<sup>60</sup>, de la orden civil de Alfonso XII<sup>61</sup> o de la de Alfonso X<sup>62</sup> el Sabio, así como el reconocimiento de la Legión de Honor<sup>63</sup> o la orden de Carlos III<sup>64</sup>.

Hay que tener en cuenta que los artistas que fueron elegidos en la Academia no desconocían lo que ocurría fuera de España en lo que a movimientos pictóricos se refiere, pero cada uno se decantaría por el estilo que más se adecuaba a su personalidad. En su mayoría, de una u otra manera siguieron el denominado casticismo español con las influencias recibidas de El Greco, Velázquez, Ribera, Zurbarán o Goya. No obstante, todos promovieron, cada uno a su modo, una renovación de la pintura española, la mayoría al margen de las transformaciones que ocurrían fuera de España o con una tímida influencia de ellas.

Tampoco los pintores que nos ocupan se mantuvieron aislados de los distintos ambientes que reinaban en otros lugares del extranjero. Así, viajaron a París, además de

---

<sup>59</sup> Fue una institución creada por Real Decreto de 11 de enero de 1907 en el marco de la Institución Libre de Enseñanza que impulsó el desarrollo y difusión de la ciencia y la cultura española a través de un programa muy activo de intercambio de profesores y alumnos y el establecimiento de becas para estudiar en el extranjero. A partir de 1939 fue sustituida por el CSIC.

<sup>60</sup> La Real y Americana Orden de Isabel la Católica fue creada por el Rey Fernando VII el 14 de marzo de 1815, con la finalidad de “premiar la lealtad acrisolada a España y los méritos de ciudadanos españoles y extranjeros en bien de la Nación y muy especialmente en aquellos servicios excepcionales prestados en favor de la prosperidad de los territorios americanos y ultramarinos”. Por Real Decreto de 26 de julio de 1847 se reorganizó esta Orden tomando el nombre de Real Orden de Isabel la Católica.

<sup>61</sup> Orden civil creada en 1902 siendo Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes el conde de Romanones y estaría vigente hasta 1931 con la llegada de la Segunda República. Tenía el propósito de premiar los méritos y servicios prestados en los campos intelectual, artístico, cultural y docente.

<sup>62</sup> Sucesora a partir de 1988 de la Orden civil de Alfonso XII.

<sup>63</sup> Es la distinción francesa más conocida e importante, creada por Napoleón I, se concede a hombres y mujeres franceses o extranjeros, por méritos extraordinarios realizados dentro del ámbito civil o militar.

<sup>64</sup> La Real y Distinguida Orden Española de Carlos III fue instituida por el Rey Carlos III, por Real Cédula de 19 de septiembre de 1771, con el fin de premiar el mérito en el servicio del Estado. Es la más alta de las Órdenes civiles españolas y se encuentra entre las más antiguas de las que actualmente se conservan en el mundo.

a Roma y a diversos países europeos, siendo frecuentes los viajes a Bélgica, Holanda o Alemania. Francisco Domingo, López Mezquita, Vázquez Díaz, Luis Mosquera, Benjamín Palencia y Genaro Lahuerta incluso vivieron durante algún tiempo en París, como Benedito en Bretaña; Álvarez de Sotomayor y Hermoso disfrutaron sendas estancias de algunos meses en Londres y Enrique Martínez Cubells, en Munich; y Vaquero Palacios estudió y trabajó en Río de Janeiro, Brasilia, Roma y Sao Paulo durante algún tiempo. Todos los académicos de este periodo participaron asiduamente en muestras y certámenes artísticos por todo el mundo, ya organizados oficialmente por el Estado español o ya promovidos por diversas instituciones como la exposición de Brighton o las exposiciones del Instituto Carnegie. Es importante señalar que, además, fueron galardonados con primeros premios en exposiciones internacionales: Valentín Zubiaurre en la Exposición Internacional de San Francisco; Sorolla, en la Exposición Internacional de Chicago; Hidalgo de Caviedes, en la exposición Carnegie; Gonzalo Bilbao, en la exposición de Munich, etc. También realizaron exposiciones tanto en París como en diversos países de Sudamérica y en EEUU. Asimismo, los pintores de la Academia ocuparon cargos importantes como delegados de exposiciones internacionales en Chicago, Viena, Buenos Aires y Río de Janeiro, como Juan Espina Capo o José Aguiar. Teodoro Miciano fue seleccionado entre los artistas que ejecutaron sellos para la Organización de las Naciones Unidas, siendo designado Artista miembro de dicho organismo y obtuvo la medalla de oro de la Exposición Internacional de Ex libris de Río de Janeiro de 1956.

La asistencia de los artistas a las famosas tertulias de la época, permitió el intercambio de opiniones y el conocimiento de diversas teorías estéticas como resultado del contacto con otros artistas, escritores e intelectuales. Ello da muestra de sus grandes inquietudes teóricas, así como de su amplitud y tolerancia ante diversas opiniones. Anselmo Miguel Nieto, Valentín Zubiaurre, López Mezquita y Fernando Labrada asistían a la tertulia del Nuevo Café de Levante promovida por Valle-Inclán y Ricardo Baroja; Fernando Labrada asistía a la del Café del Gato, frecuentada por artistas malagueños y un grupo de conocidos anticuarios; en el estudio de Valentín Zubiaurre se reunían Juan Ramón Jiménez y Zenobia, Azorín y Juan de la Encina, entre otros; Ramón Stolz tuvo contacto con personalidades de distintos campos en el taller de su padre; Juan Antonio Morales

asistía a la tertulia de la Cervecería Correos en torno a Federico García Lorca; Hipólito Hidalgo de Caviedes asistió al Café Pombo con Ramón Gómez de la Serna, pero también a la Cervecería Correos, a las Platerías y a la Residencia de Estudiantes; Álvaro Delgado se reunía en el Café Lyon y Benjamín Palencia participaba de las reuniones del Café Nacional.

Las tertulias del Nuevo Café de Levante tuvieron notable influencia en la vida artística madrileña pues en él se reunían los denominados modernistas en torno a Valle-Inclán. Quizás el pintor que mayor influencia recibió del escritor gallego fue Anselmo Miguel Nieto, asiduo contertulio. Para Mercedes Valdivieso, “lo que mejor caracteriza el modernismo propagado bajo el liderazgo estético de Valle-Inclán, es sobre todo el rechazo y la oposición ante el arte propagado a través de los medios oficiales, es decir, las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes”<sup>65</sup>.

En 1914, un año después de la llegada de Rafael Barradas a Barcelona, el mismo año en que expuso Celso Lagar en la Sala Parés de Barcelona, y un año antes de que Ramón Gómez de la Serna promoviera su tertulia en el Café Pombo, en la Academia se proponía a Joaquín Sorolla para cubrir la vacante producida por la muerte del también valenciano Salvador Martínez Cubells. El artista generaría un importante cambio en la pintura española y ejercería una gran influencia en las generaciones siguientes contando con una pléyade de seguidores. Frente a la pintura monocroma, oscura, con una luz que define la imagen, Sorolla proponía una pintura caracterizada por una luz cegadora que diluía las formas, tratado todo con una pincelada suelta. Aureliano Beruete diría del pintor valenciano que “es el único que realmente representa hoy, en primera línea, el arte moderno realista del ambiente y de la luz”<sup>66</sup>.

Zuloaga y Anglada Camarasa también alcanzaron numerosos éxitos internacionales y dejaron estela de seguidores, pero su ingreso en la corporación fue muy posterior y no como académicos numerarios. En 1914, Anglada Camarasa había sido el triunfador definitivo de la Exposición Internacional de Venecia, ocupando una sala entera con

---

<sup>65</sup> VALDIVIESO, 1993.

<sup>66</sup> BERUETE Y MORET, 1926, p. 140.

dieciocho retratos de mujer que la crítica italiana calificaría como “maravillosos”<sup>67</sup>. Su elección como académico de honor<sup>68</sup> tendría que esperar hasta mayo de 1954.

En 1932, el director de la Academia, el conde de Romanones, a iniciativa propia, realizó unas gestiones con Ignacio Zuloaga para tantear la posibilidad de proponer al pintor vasco como académico de número tras haberse publicado la vacante por fallecimiento de Luis Menéndez Pidal. Sin embargo, Zuloaga agradecía el ofrecimiento a la vez que lo declinaba aclarando que no atendía otra tarea que el trabajo en su arte. Unos meses después, en junio, Marceliano Santa María, Elías Tormo y Enrique Martínez Cubells lo proponían como académico de honor.

Algunos de los pintores de la sección de la Academia desarrollaron junto a su elaborada producción pictórica una no menos importante labor docente. Uno de los casos más significativos fue el de Cecilio Plá, que incluso en 1914 publicó una *Cartilla de Arte Pictórico*<sup>69</sup> en la que establecía las condiciones naturales que debía reunir todo aquel que quisiera estudiar la pintura, así como los ejercicios que debían realizar los alumnos y los conocimientos que tenían que alcanzar. Incluía un vocabulario y una pequeña referencia a los siguientes pintores: Pedro Berruguete, Antonio Moro, Ribera, El Greco, Velázquez, Goya, Rosales y Emilio Sala.

Destacó también el magisterio de muchos de los académicos que impartían clases en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando o en la Escuela de Artes y Oficios. Es posible reseñar la labor de Julio Moisés en la Academia Libre de Madrid, que ocupó la dirección de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando llegando a ser su director, como antes lo habían sido Chicharro y Benedito. Muy significativa sería la labor de Daniel Vázquez Díaz, que impartiría clases no solo en la Escuela de San Fernando sino también en su estudio, alcanzando gran fama. Su estancia en París y su producción renovadora atrajeron a numerosos discípulos. Joaquín Valverde también desarrollaría una intensa dedicación a la enseñanza de las artes, lo que haría que su trabajo personal

---

<sup>67</sup> FRANCÉS, 1914, p. 25.

<sup>68</sup> Según el artículo 9 de los Estatutos de 1873, el nombramiento de académico de honor debería recaer en personas de reconocida reputación artística por sus obras o sus escritos.

<sup>69</sup> PLÁ, 1914.

fuera reducido. José Ramón Zaragoza dirigió “Academia Zaragoza”, una academia particular para enseñar dibujo a los aspirantes al ingreso en la Escuela de Arquitectura. Joaquín Vaquero Palacios dirigió durante algunos años la Academia Berri de pintura y dibujo.

Los pintores que ingresaron en la Academia, además de recibir los mayores reconocimientos en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, fueron los protagonistas en diversas exposiciones oficiales que se celebraban fuera de España con el propósito de dar a conocer el arte contemporáneo, como la Exposición Española de París de 1919<sup>70</sup>. La Bienal de Venecia también fue una cita frecuentada por los artistas que nos ocupan. En la exposición de 1928 estuvieron los pintores Fernando Labrada, Francisco Llorens, Daniel Vázquez Díaz, Eugenio Hermoso y Valentín Zubiaurre; ese mismo año también se organizó una exposición itinerante de arte español que se trasladaría a Bélgica, Holanda, Alemania y Checoslovaquia<sup>71</sup>.

Habría que destacar también la participación en la Exposición de Artistas Ibéricos de 1925, celebrada en el Palacio de Exposiciones del Retiro madrileño a partir del Manifiesto de la Sociedad de Artistas Ibéricos (SAI), firmado unos meses antes por un grupo de críticos de arte, pintores, escultores, escritores, poetas, músicos y musicólogos, e incluso un arquitecto, comprometidos todos con la transformación de la cultura española con idea de potenciar un verdadero “movimiento de renovación”<sup>72</sup>. Vázquez

---

<sup>70</sup> Exposición celebrada en el Petit Palais de París. Criticada por José Francés porque consideraba que no reflejaba las modernas tendencias y se había tirado demasiado del Museo de Arte Moderno y los coleccionistas particulares. El gran éxito de la exposición fue Goya, presente con veintidós cuadros. También se mostraban obras de pintores modernos fallecidos como Federico Madrazo, Rosales, Valeriano Domínguez Becquer, Pinazo, Beruete, Isidro Nonell. Entre la pintura contemporánea se exhibían obras de Beltrán Massés, Sorolla, Zuloaga, López Mezquita, Chicharro, Álvarez de Sotomayor, Valentín Zubiaurre, Benedito, Bilbao, Francisco Domingo, Eugenio Hermoso, Llorens, Mir, Menéndez Pidal, Julio Moisés, Muñoz Degraín, Ortiz Echagüe, Romero de Torres, Rusiñol y Vázquez Díaz. FRANCÉS, 1919 (b), p. 12.

<sup>71</sup> Exposición organizada por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes con la cooperación de la Junta de Relaciones Culturales del Ministerio del Estado. El Comité ejecutivo lo formaba el Director General de Bellas Artes, conde de las Infantas y entre los vocales se encontraban algunos artistas que serían académicos de San Fernando como Mariano Benlliure, Eduardo Chicharro, Fernando Álvarez de Sotomayor y José Francés. El punto de partida de la pintura española moderna lo marcaba Rosales. También estuvieron presente Francisco Domingo y Joaquín Sorolla. La sección moderna la representaban: López Mezquita, Eduardo Chicharro, Valentín Zubiaurre, Eugenio Hermoso, Gonzalo Bilbao, Daniel Vázquez Díaz, Zaragoza, Juan Espina, Julio Moisés, Francisco Llorens y Fernando Labrada.

<sup>72</sup> BRIHUEGA, 1995, p. 21-23.



Díaz, que había sido uno de los firmantes del Manifiesto, no figuró en la exposición, pero sí estuvieron Valentín Zubiaurre, Benjamín Palencia, José Capuz y Victorio Macho, entre otros.

En la Exposición Internacional de Venecia de 1930 participó Enrique Martínez Cubells con el cuadro que luego donaría a la Academia y que el artista titularía *Vieja bretona* (cat. 8). El mismo cuadro lo enviaría también a la exposición del Instituto Carnegie. Vázquez Díaz concurrió con el cuadro *Los hermanos Baroja* (cat. 27) en la exposición del Instituto Carnegie, en 1930, y en 1934 en la Bienal de Venecia. Elías Salaverría remitiría a la Exposición de Venecia de 1940 el cuadro que también donaría a la Academia, y que en aquella ocasión aparecía con el título *Mi padre* (cat. 14).

En 1931<sup>73</sup> la SAI organizaba una nueva exposición en San Sebastián a petición del Ateneo Guipuzcoano. Entre los artistas presentes interesa señalar a Pablo Picasso, Joan Miró, Vázquez Díaz, Hipólito Hidalgo de Caviedes y Genaro Lahuerta. Siguiendo similares planteamientos, al año siguiente se celebró en Valencia la “II exposición de la Agrupación de Artistas Ibéricos. La llamada pintura novecentista en Valencia” en la que expusieron Vázquez Díaz y Genaro Lahuerta. Ese mismo año, la SAI organizó su primera muestra en el extranjero, en la Charlottenborg de Copenhague, con obras de Hipólito Hidalgo de Caviedes, Genaro Lahuerta, Joan Miró, Benjamín Palencia, Pablo Picasso, Joaquín Valverde y Daniel Vázquez Díaz. El siguiente punto en el itinerario europeo fue la galería Flechteim de Berlín.

La política organizativa de la SAI, que pretendía dar a conocer la realidad del nuevo arte español fuera de nuestras fronteras, había quedado interrumpida en 1933. En 1936 la SAI, a petición de la Junta de Relaciones Culturales del Ministerio de Estado, organizó una Exposición de Arte Español en París<sup>74</sup> que fue un acontecimiento excepcional al mostrarse medio millar de obras españolas en la capital francesa, en las que quedaba reflejada variedad y personalidad. Por un lado se presentó un conjunto de artistas consagrados: Sorolla, Eugenio Hermoso, López Mezquita, Eduardo Chicharro, Valentín Zubiaurre, Zuloaga, Anglada Camarasa, José María Sert, Mateo Hernández, Solana,

---

<sup>73</sup> LOMBA SERRANO 1995, pp. 92-98.

<sup>74</sup> ABRIL, 1936, p. 63.

Vázquez Díaz, Pablo Gargallo, Juan Gris, Joan Miró y María Blanchard, además de una sala especial dedicada a Picasso. En la tendencia “constructiva” o neotradicional y humanista se presentaba a Genaro Lahuerta e Hipólito Hidalgo de Caviedes. Estaba igualmente presente una corriente de la vuelta a lo clásico donde se incluía a Aguiar, Dalí y Valverde. El grupo extremista lo representaban Bores, Moreno Villa, Orgaz Lamolla y Caneja. También estaba Joaquín Vaquero Palacios.

Nuestros académicos también estuvieron presentes en Norteamérica. A partir de 1923, España fue invitada a concurrir a la Exposición Internacional de Pittsburgh, en el Instituto Carnegie<sup>75</sup>. En 1923 asistirían Sorolla, López Mezquita, Chicharro, Álvarez de Sotomayor, Valentín Zubiaurre, Enrique Martínez Cubells y Benedito, entre otros. Al año siguiente repetían López Mezquita, Chicharro, Álvarez de Sotomayor, Valentín Zubiaurre y Enrique Martínez Cubells y se presentaban por primera vez Gonzalo Bilbao y Vázquez Díaz. En 1935, Hipólito Hidalgo de Caviedes obtuvo el Gran Premio Internacional de la Fundación Carnegie de Pittsburgh. Ya nos hemos referido a la concurrencia de Martínez Cubells y Vázquez Díaz en 1930.

A partir de 1927 más o menos, tras la relación que mantuvieron Benjamín Palencia y Alberto Sánchez después de conocerse al participar ambos en la Exposición de Artistas Ibéricos de 1925, decidieron promover un nuevo arte nacional que compitiera con el arte de París. Ambos artistas se encontraban inmersos entre el poscubismo y el surrealismo, y promovieron una reacción castiza en la vanguardia local, una forma de nacionalizar el lenguaje cosmopolita de la vanguardia<sup>76</sup>. La influencia castiza les vendría por su estudio de los pintores del Museo del Prado como Velázquez, Zurbarán y Goya, pero fundamentalmente El Greco, que para ellos significaba la ruptura con lo clásico.

La Escuela de Vallecas fue, sobre todo, una actitud emocional ante el paisaje –señala Calvo Serraller–. El contacto con la Generación del 98 la acercó a dicho género y le

---

<sup>75</sup> Eran exposiciones que se celebraban anualmente y tenían la peculiaridad de que en el procedimiento empleado para la selección de autores y obras no había intervención oficial ni régimen de puertas abiertas, únicamente podían enviar obras los seleccionados e invitados por la crítica de arte Miss Margaret Palmer.

<sup>76</sup> CALVO SERRALLER, 1985, p. 23.

suministró los motivos. Tras la Guerra Civil Española, por casualidad resurgiría de nuevo la Escuela de Vallecas sin definirse unos principios plásticos, pero sirvió para orientar a un grupo de jóvenes pintores de nuevo hacia lo paisajístico, cuyo magisterio fue ejercido por Benjamín Palencia. Algunos de estos jóvenes artistas quedaron en la denominada “Escuela de Madrid”<sup>77</sup>. Según Montserrat Acebes, la Guerra Civil paralizó el avance vanguardista potenciado durante la II República. La Escuela de Vallecas promovería en la posguerra su continuación y por ello luchó con el género del paisaje frente al academicismo que se imponía desde las instituciones.

Álvaro Delgado participaría de esa segunda Escuela de Vallecas en la etapa posterior a la Guerra Civil y, junto a Juan Antonio Morales, expusieron en la denominada Escuela de Madrid. Este título sería utilizado para denominar a una agrupación de pintores de la capital española que mantuvieron una unión estética e ideológica que implicaría el aprendizaje plástico o espiritual de tres maestros: Solana, Vázquez Díaz y Benjamín Palencia. Estos dos últimos serían académicos de número.

Algunos también expusieron en la Academia Breve Crítica de Arte<sup>78</sup>, creada en 1941 por Eugenio d’Ors, académico de número desde 1938. Para el filósofo catalán<sup>79</sup>, el artista adquiere extraordinariedad al unir aptitudes que considera indispensables para la creación: la habilidad técnica, el oficio, la disciplina, el aprendizaje y la capacidad intelectual del autor. La dimensión moral del artista aparece como parte fundamental del arte estético. Eugenio d’Ors, lejos del academicismo, dirá que el artista se define por crear las reglas y no por regirse por ellas.

Según Sánchez-Camargo, el objetivo del fundador de la Academia Breve consistía en que algo se salvara de la mediocridad para que de ahí naciera lo importante: con cimiento espiritual, con signo de creación. Para el crítico, “mientras en la Academia de San Fernando ocupaban los sillones pintores, de los que ya no se sabe el nombre fuera de su ámbito, todavía y de forma heroica la pintura española se mantenía en pie gracias al milagro humano de Regoyos, de Nonell, o de Solana, o triunfaba en el extranjero,

---

<sup>77</sup> CALVO SERRALLER, 1985, p. 36.

<sup>78</sup> SÁNCHEZ-CAMARGO, 1963.

<sup>79</sup> MERCADER, 1999, pp. 470-471.

creando “Escuelas de París” con apellidos españoles como son los de Juan Gris o Picasso, por poner algún ejemplo representativo”<sup>80</sup>. Sin embargo, en el Salón de los Once, nombre de las exposiciones organizadas por la Academia Breve, expusieron también artistas que serían académicos: Benjamín Palencia, Vázquez Díaz, Juan Antonio Morales, José Aguiar, Álvaro Delgado, Joaquín Valverde y Joan Miró.

De acuerdo con sus estatutos, el objetivo principal de la Academia Breve era orientar y difundir en España el arte moderno por cuantos medios estuvieran a su disposición, además de favorecer la publicación y edición de los trabajos concernientes al arte moderno, así como celebrar exposiciones y conferencias, lo que demostraba su voluntad de incidir sobre el arte que se estaba haciendo y exponiendo. “A su vez, señala Bozal, la Academia Breve pretendía también establecer un puente con la modernidad y rechazar lo que de viejo y caduco había en el arte español del momento. Tender o establecer un puente, porque en modo alguno rechazaba la tradición, pero su tradición no debía ser académica sino moderna. El juego d’orsiano sobre modernidad y tradición iba a ser llevado a la práctica con todas sus consecuencias”<sup>81</sup>.

Para Calvo Serraller no se trataba de una propuesta revolucionaria para los años cuarenta, pero sí el que “en medio del más exaltante nacionalismo ambiental, se exigiera una actitud moderna y cosmopolita”<sup>82</sup>. Los “Salones de los Once” tuvieron una progresiva relevancia durante los años cuarenta, pero su interés descendió a finales de la década.

En 1949 expusieron en sus salones los protagonistas de las vanguardias más radicales de esos años: Tàpies, Cuixart, Oteiza, Saura y Millares. Estas vanguardias artísticas dominaron el arte español de las siguientes décadas. Mientras, el arte oficial estaba dirigido por pintores como Álvarez de Sotomayor, Benjamín Palencia, Vázquez Díaz y López Mezquita. Desde luego, el régimen español conocedor del éxito internacional del informalismo español y ante la necesidad de tener que mostrar su apertura permitió que se exportara. El movimiento más representativo de estos años fue El Paso y algunos de

---

<sup>80</sup> SÁNCHEZ-CAMARGO, 1963, p. 12.

<sup>81</sup> BOZAL, 1995, p. 67.

<sup>82</sup> CALVO SERRALLER, 1985, p. 37.

sus miembros también ingresarían en la Academia aunque en años posteriores a los que hemos marcado como límite de este estudio: Rafael Canogar, Manuel Rivera, Luis Feito y el escultor Pablo Serrano. El grupo desaparecería como tal en 1960 después de conseguir el primer éxito internacional de la pintura española tras la guerra civil, abriendo unas puertas –señala Calvo Serraller– que no se pudieron cerrar en lo sucesivo. Tras la crisis del informalismo, a principios de los sesenta surgieron propuestas en distintas direcciones desde el expresionismo hasta los más diversos tipos de realismo. La figura que fascinaría a estos artistas figurativos sería Bacon tanto por su concepción psíquica del espacio como por el método utilizado por el pintor británico para realizar sus retratos sobre fotografías.

Incluso, no exento de polémica, la Academia estuvo presente en la I Bienal Hispanoamericana de 1951. Aunque según Moreno Galván, fue unánime la reacción de todas las tendencias frente al ataque de la desplazada Academia:

“el arte sin problemas, que hasta entonces había despreciado olímpicamente todas las manifestaciones juveniles y genuinas, se vio de pronto sorprendido, e intuyó, por primera y única vez, lo precario de la situación puesta en evidencia.....La polémica fue el canto del cisne de la preponderancia academicista.....lo que entonces se planteaba no era una lucha de tendencias, sino la batalla final de la modernidad contra el academicismo”<sup>83</sup>.

En la Sesión Ordinaria del 4 de diciembre de 1950, Fernando Álvarez de Sotomayor informaba de que, a partir del proyecto de la Bienal Hispanoamericana, organizada por el Instituto de Cultura Hispánica, artistas contemporáneos de reconocido prestigio se habían reunido manifestando el equivocado concepto del proyecto sobre los que representaban el arte español. Una comisión había visitado al Caudillo, quien había autorizado la reforma de la convocatoria con el fin de que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado tuvieran una mayor representación.

---

<sup>83</sup> MORENO GALVÁN, 1960, pp. 121-122.

En la Bienal, Benjamín Palencia recibiría el Gran Premio de pintura; Daniel Vázquez Díaz, el Gran Premio de la Bienal; Juan Antonio Morales, el Premio de la República de Venezuela y Joaquín Vaquero Palacios, el Premio de la República Dominicana.

## **2. Cargos oficiales que ocuparon los pintores académicos**

Según los Estatutos de 1873, el objeto de la Academia era el siguiente:

*Art.1º. El instituto de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, es promover el estudio y cultivo de la Pintura, Escultura, Arquitectura y Música, estimulando su ejercicio y difundiendo el buen gusto artístico, con el ejemplo y la doctrina.*

La misión estatutaria venía desempeñada mediante diversas actividades desarrolladas por sus miembros. Por un lado, preparaban informes a requerimiento del Ministerio de Instrucción Pública, referidos tanto a la valoración estética como crematística de las pinturas que se ofrecían para ser adquiridas por el Estado, lo que también da una idea sobre las preferencias estéticas en el mundo académico. Otras veces se le solicitaban dictámenes de algunas obras para las que sus propietarios requerían autorización de exportación.

Los criterios de la Academia se reflejaban también en los premios y medallas de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes<sup>84</sup>, cuya celebración se había iniciado en 1856 y que se celebrarían hasta 1968 cada dos años. Convocadas por el Estado, su creación fue por decreto de Isabel II publicado en la *Gaceta* del 12 de enero de 1854 que decía: “Atendiendo las razones expuestas por el Ministro de Fomento y oído el parecer de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”, se consideraba oportuno dar un impulso nuevo a las Bellas Artes por medio de Exposiciones públicas y premios. Entre otras cosas, establecía que el jurado estaría compuesto por miembros de la Academia y elegidos por ella. Además, el Gobierno podría agregar hasta seis nombres de fuera o de dentro de la corporación. Tras concluir la Exposición, la Academia formaría listas

---

<sup>84</sup> PANTORBA, 1980, pp. 146-147.

separadas siguiendo el orden del mérito de los artistas exponentes, cuyas obras juzgara dignas de ser compradas por el Gobierno. En el Reglamento publicado en la *Gaceta de Madrid* del 13 de mayo de 1854 se precisaba que la Academia anunciaría la exposición con seis meses de antelación y que el certamen permanecería abierto un mes. El jurado elegido por la Academia se compondría de nueve miembros de pintura; cinco de la sección de Escultura y otros tantos de Arquitectura. Las obras de los académicos y de los artistas pensionados en el extranjero no se someterían al Jurado de admisión.

La enseñanza de las Bellas Artes es otro aspecto importante de la labor que ejercieron la Academia de San Fernando y sus miembros. Ya hemos visto como uno de los fines primordiales para que se creara la Academia fue la enseñanza de las Bellas Artes, pero a partir de 1844 se produjo la separación entre lo que se denominó Escuela de Artes Plásticas, únicamente dedicada a la formación pedagógica, y la Academia propiamente dicha, aunque ambas compartían el mismo edificio. Numerosos académicos ejercieron la labor docente en la Escuela e incluso la dirigieron.

Fueron directores de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado los académicos-pintores Eduardo Chicharro, Manuel Benedito y Julio Moisés; e impartieron clases, entre otros, Chicharro, Sorolla, Plá, Benedito, Martínez Cubells, Labrada, Hermoso, Julio Moisés, Zaragoza, Valverde, Stolz, Martínez Vázquez, Pellicer, Mosquera y Vázquez Díaz.

A la Academia se le consultaba sobre algunos asuntos relacionados con la Escuela. Por ejemplo, cuando emitió un informe sobre la conveniencia de reunir en una sola cátedra la asignatura de Colorido y Composición con la de Paisaje. Otras veces se le solicitaba la formulación de ternas para la provisión de las plazas vacantes de profesor.

También la influencia de la Academia se percibió en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid donde impartieron clases Martínez Cubells, Zaragoza y Aguiar. A la corporación se le pedían informes sobre los opositores que se presentaban para cubrir plazas de profesor.

En cuanto a las pensiones de Roma, la Academia mantuvo durante mucho tiempo su control y asesoramiento, trabajando en la redacción de los Estatutos y Reglamentos, así como en las oposiciones para cubrir las ocupaciones de los becarios a los que posteriormente supervisaría. Fueron directores los pintores Eduardo Chicharro, Fernando Labrada, Joaquín Valverde, Juan Antonio Morales y Joaquín Vaquero Palacios.

Eduardo Martínez Vázquez y Rafael Pellicer dirigieron la Residencia de Pensionados de El Pualar, creada por Real Orden de 22 febrero 1918, que dotaba de becas a la Escuela Superior Central de San Fernando –a ella adscrita– para la asistencia de pensionados de paisaje.

Siguiendo el carácter docente, la Academia también incentivaba las Bellas Artes con premios como el de la Raza o el del Marqués de Guadalerza y becas como la del Conde de Cartagena o la Pensión Piquer.

Otro de los encargos recibidos por la Academia era la emisión de informes relativos a los ingresos y ascensos de los candidatos propuestos para la Orden Civil de Alfonso XII.

Eduardo Chicharro asumió, además de la dirección de la Escuela de San Fernando y de la Academia de España en Roma, la Inspección General de las Escuelas de Artes y Oficios Artísticos, la Dirección General de Bellas Artes y la del Museo de Arte Moderno. Fernando Álvarez Sotomayor ocupó la Dirección del Museo del Prado y fue un miembro de la Academia muy influyente en el arte oficial, participando activamente en las selecciones de artistas cuyas obras se presentarían en exposiciones organizadas con la finalidad de difundir el arte español en el exterior. Famosa es también la carta remitida al presidente de la sección psiquiátrica del Colegio de Médicos el 7 noviembre de 1951, con la que consiguió mantener la presencia del arte académico en la I Bienal Hispanoamericana.



En cuanto al Museo de Arte Moderno<sup>85</sup>, creado en 1895, fue una exposición permanente de obras principalmente de carácter académico hasta que en 1931 Ricardo Gutiérrez Abascal –*Juan de la Encina*– emprendió una reforma tanto de los fondos como de sus instalaciones. En su patronato figuró un elevado porcentaje de representantes de la Academia, ocupando su presidencia Fernando Labrada. La dirección fue asumida en 1931 por Eduardo Chicharro y la subdirección, por Ramón Stolz Viciano.

### **3. Académicos y candidatos a las vacantes.**

#### **a) Joaquín Sorolla Bastida**

El 18 de febrero de 1914, Antonio Muñoz Degraín, Alejandro Ferrant y Miguel Blay presentaban a Joaquín Sorolla para cubrir la vacante producida en la sección de Pintura en la clase de profesor por fallecimiento de Salvador Martínez Cubells. En la Sesión de 9 de marzo, la sección de Pintura transmitía que la de Joaquín Sorolla era la única propuesta presentada para cubrir la vacante y que reunía los requisitos que exigía el artículo 77 del Reglamento de Interior de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de 1874<sup>86</sup>.

El candidato, a sus cincuenta y un años, se encontraba en el momento cumbre de su carrera artística. Había obtenido, entre otras, primera medalla y medalla de honor en las Exposiciones Nacionales y el Gran Premio en la Exposición Universal de París de 1900. Había expuesto individualmente en numerosas ocasiones tanto dentro como fuera de España, y se encontraba ejecutando el gran encargo de la Hispanic Society sobre “su visión de España”. Todo ello compaginado con su labor docente como catedrático de Colorido y Composición en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando.

La verificación de la propuesta se produjo en la Sesión Extraordinaria de 16 de marzo, en la que fue proclamado académico electo. Los numerosos compromisos fueron demorando su ingreso en la Academia. En la Sesión Ordinaria de 8 de noviembre de

---

<sup>85</sup> Sobre el museo y su historia se puede consultar la obra de JIMÉNEZ-BLANCO, 1989.

<sup>86</sup> Ser español, artista distinguido por sus creaciones artísticas y tener su domicilio fijo en Madrid.

1920 se revisó su situación y se acordó prorrogar el plazo preceptivo con el rechazo de Salvador y Rodrigañez, que hizo constar su postura contraria al acuerdo adoptado porque dejaba incumplido el Reglamento<sup>87</sup>. En diversas sesiones se fue informando de la salud del académico electo y en el acta de la Sesión de 11 de octubre de 1922 se volvió a plantear la situación de los miembros electos que habían dejado transcurrir en exceso el plazo reglamentario para la toma de posesión. En el caso de Sorolla, reconociendo la situación tras el ataque de hemiplejía sufrida en 1920, se consideró que únicamente se le podía eximir de la sanción legal. Sin embargo, el Sr. Mélida planteó que la situación en la que se encontraba el pintor valenciano se podría resolver si su familia entregaba un cuadro como documento de recepción, según los modos vigentes sobre el particular. El Sr. Blay se ofreció a hablar con la familia, por lo que se aplazó una resolución definitiva hasta conocer el resultado de la gestión.

Un mes después, el director, el conde de Romanones (Madrid, 1863-1950)<sup>88</sup>, informó en la Sesión Ordinaria de que había escrito una carta a la señora de Sorolla rogándole que facilitara la entrada de su esposo en la Academia mediante la cesión de uno de sus cuadros como documento reglamentario de ingreso. En su escrito de contestación, Clotilde García de Sorolla manifestaba su intención de entregar una pintura de su marido y el discurso de ingreso que tenía escrito. Con ánimo de agilizar los trámites, la Academia encomendó el discurso de contestación al conde de Gimeno.

Transcurrió el tiempo y en la Sesión de 1 de octubre de 1923 se dio cuenta del fallecimiento de Joaquín Sorolla, acaecido el 10 de agosto. Marceliano Santa María

---

<sup>87</sup> El artículo 93 del Reglamento de 1874, tomando el artículo 12 de los Estatutos de 1873, decía: “El elegido para académico de número, deberá tomar posesión en el término de seis meses. Sólo en los casos de impedimento legítimo, á juicio de la Academia, se prorrogará por una o más veces el citado plazo; en la inteligencia de que la suma de estas prórrogas no excederá nunca de diez y ocho meses. Cumplido este término sin que se haya verificado la toma de posesión, el académico electo queda de hecho sujeto á reelección”. El Real Decreto de 3 de diciembre de 1915, en su artículo primero exponía que el artículo 12 de los Estatutos de 1873 quedaba de la siguiente forma: “El elegido para académico de número, deberá tomar posesión en el término de seis meses. Sólo en los casos de impedimento legítimo, á juicio de la Academia, se prorrogará por una o más veces el citado plazo, en la inteligencia de que la suma de estas prórrogas no excederá nunca de dieciocho meses. Cumplido este término sin que se haya verificado la toma de posesión, se anunciará la vacante de su plaza en la forma ordinaria, reservando al electo el derecho de ocupar sin nueva votación la primera vacante que ocurra de su sección y de su clase, después de cumplir las formalidades consignadas en el artículo 41”

<sup>88</sup> El conde de Romanones, figura política relevante, ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1907 y en 1910 fue designado director de la corporación, cargo que ocupó tras sucesivas reelecciones hasta 1950, año de su fallecimiento.

pidió que la Academia rindiera un homenaje al ilustre pintor. El censor se adhirió a la propuesta y destacó que el caso de Sorolla era único por haber puesto todo de su parte para su ingreso en la corporación después de su elección, por lo que se debía llevar a cabo una celebración excepcional, proponiendo una Sesión Extraordinaria Pública en la que se leyera el discurso y se expusiera el lienzo remitido por la señora de Sorolla para el acto de recepción, encomendando a la sección de Pintura que estudiase el programa de la ceremonia. El Sr. Blay intervino adhiriéndose al acto propuesto, pero además, como director de la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado, y en relación con la meritoria labor docente del Sr. Sorolla, planteaba que se añadiese a la ceremonia una exposición de obras del artista. Después de varias intervenciones, el Sr. presidente recogió e hizo constar los sentimientos de la institución con motivo del fallecimiento del que se había dado noticia oficial en la Sesión. Creía, con el censor, que por lo excepcional en el caso de Sorolla le correspondía un homenaje especial de la Academia. Expresó su conformidad con la idea de la exposición e indicó la posibilidad de traer de América fotografías de la importante obra allí realizada por el pintor. De todos modos, el conde de Romanones consideró que en esta ocasión se debía pensar en una verdadera solemnidad de muy alta significación en el mundo artístico. La Academia acordó que la sección de Pintura, inspirándose en sus propios sentimientos y teniendo en cuenta las ideas expuestas, procediese a formular y presentar a la corporación un programa de la ceremonia en proyecto.

En la siguiente Sesión Ordinaria, de 8 de octubre de 1923, el Sr. Santa María manifestó que la sección de Pintura, cumpliendo lo acordado en la Sesión anterior, se había ocupado con urgencia en la preparación del proyectado homenaje en honor del ilustre pintor valenciano. Consultada la familia del finado sobre las obras del pintor en Norteamérica, les habían transmitido que no poseía los bocetos de las obras, pero que además existía un contrato entre el autor y el Sr. Huntington que impedía la publicación de sus fotografías y por lo tanto, no era posible contar con ese elemento. Sin embargo, la familia accedió a exponer una colección de cinco grandes cuadros hasta el momento no exhibidos. De acuerdo con el hijo de Sorolla, se consideró el antiguo Salón de Sesiones Ordinarias como el local más apropiado para la exposición, debiendo cubrirse los cuadros allí existentes. La exposición duraría una semana.

La sección de Pintura propuso, en principio, que la ceremonia se verificase con arreglo al siguiente programa: lectura del discurso presentado por el insigne pintor para el acto de su recepción, seguido de la lectura de un estudio crítico de su obra por el conde de Gimeno, sustituyendo al previsto discurso de contestación. A continuación una poesía declamada por el Sr. Herrero y apertura de la exposición. La sección de Pintura también consideraba que debía estar presente el busto de Sorolla, obra del escultor Mariano Benlliure. En este sentido, el Sr. Benlliure informaba de que el busto en mármol lo había donado a Valencia, pero que cedía a la Academia el ejemplar del mismo que poseía en yeso. La intervención de la sección de Música en la solemnidad, a petición de la sección de Pintura, se concretó con la intervención del maestro Arbós en la dirección de la orquesta. Finalmente, el acto en honor y memoria de Joaquín Sorolla se celebraría el 2 de febrero de 1924.

#### **b) Francisco Domingo Marqués**

En 1917, con motivo del fallecimiento de Alejandro Ferrant, se convocó la vacante en la sección de Pintura y se recibieron en la secretaría de la Academia dos propuestas y dos instancias. El 8 de febrero proponían a Francisco Domingo Marqués como candidato los siguientes académicos: Alejo Vera, Luis Menéndez Pidal y Marceliano Santa María. Cuatro días después se recibía en la secretaría de la Academia la propuesta de Ángel Avilés, Antonio Muñoz Degraín y José Villegas a favor de Ricardo Madrazo y Garreta. Unos días más tarde, el 16 de febrero presentaba su solicitud Juan Espina Capo y el 17 de febrero, lo hacía Cecilio Plá. Todas pasaron a la sección de Pintura para su informe y clasificación. En la Sesión Ordinaria de 5 de marzo, el secretario dio cuenta de un oficio de la sección de Pintura relativo a las propuestas y solicitudes presentadas optando a la plaza de académico de número vacante por fallecimiento de Alejandro Ferrant. En dicho oficio se expresaba que, en vista de unas cartas remitidas por los Sres. Domingo y Plá expresando sus deseos de retirar la propuesta y solicitud, respectivamente, las daban por retiradas y en consecuencia proponían en primer lugar a Ricardo de Madrazo y en segundo lugar, a Juan Espina. A continuación, Marceliano Santa María intervino para aclarar que el Sr. Domingo no había retirado su propuesta y lo podía probar por una carta que había recibido de dicho pintor. El Sr. Osma, tras solicitar que se leyera la

última parte del artículo setenta y seis del Reglamento en el que se requería que, para ser académico numerario, había que tener domicilio fijo en Madrid, preguntaba si el Sr. Domingo lo cumplía. El Sr. Santa María le contestó que jamás, en ocasiones análogas, se había inquirido esta circunstancia, limitándose a entender que el candidato que deseaba ser miembro de número tenía su residencia fija en Madrid. Tras diversas intervenciones, el presidente suspendió la discusión y se acordó que el informe volviera a la sección de Pintura.

En la Sesión siguiente de 26 de marzo, la sección de Pintura presentaba el nuevo dictamen aclarando que había sido retirada por los firmantes y a petición del interesado la propuesta formulada a favor de Ricardo de Madrazo, y que, habiendo sido retirada también la solicitud del Sr. Plá, quedaban como únicos aspirantes los Sres. Domingo y Espina Capo. En virtud de sus méritos, el orden en el que quedaban era: primer lugar para Francisco Domingo Marqués y en segundo lugar, Juan Espina Capo. Domingo había regresado a España tras residir treinta y cinco años en un pueblecito cerca de París, Saint-Cloud, llegando al final de su exitosa carrera con reconocido prestigio y enorme fama. Era considerado como un pintor moderno, seguidor de Fortuny y dibujante extraordinario. Domingo era desde 1902 académico correspondiente de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. El otro candidato, Juan Espina Capo, paisajista de la escuela de Carlos de Haes, se revelaría también como muy destacado aguafuertista, presentando como méritos sus medallas en las Exposiciones Nacionales, además de participar en diversos jurados, organizar exposiciones y ocupar el cargo de secretario general en el Círculo de Bellas Artes y la Asociación de Pintores y Escultores.

La diferencia estaba clara: Francisco Domingo partía con el apoyo de los tres académicos de número que lo presentaban. Además, volvía a España con la fama de gran maestro. Así lo debieron ver en la sección de Pintura y posteriormente el resto de los académicos.

La Academia acordó que la votación preceptiva se verificara el lunes 20 de abril en Sesión Extraordinaria. Tras el escrutinio, resultó elegido el Sr. Domingo Marqués, que

fue proclamado académico de número electo acordándose expedirle la credencial y remitirle los Estatutos y Reglamento de la corporación.

Siguiendo el mandato reglamentario, Francisco Domingo Marqués dirigió una carta agradeciendo y aceptando el cargo de académico y en la Sesión Ordinaria de 28 de mayo remitió una obra original suya, *Autorretrato* (cat. 1). Con la opción que ofrecía a los académicos electos de la clase de profesor el Real Decreto de 3 de diciembre de 1915, según el cual podían optar entre la lectura de un discurso o la presentación de una obra artística, Domingo había cumplido la normativa y la Academia encomendaba el discurso de recepción al Sr. Santa María. El ingreso en la corporación tendría lugar el 17 de junio de 1917.

### **c) Eduardo Chicharro Agüera**

Con motivo del fallecimiento de Francisco Domingo Marqués, en octubre de 1920 se convocaba la vacante y se establecía el plazo reglamentario para presentar las propuestas y solicitudes. La única propuesta recibida en la Secretaría llegaba firmada por José Villegas, Miguel Blay y Marceliano Santa María que presentaban a Eduardo Chicharro, Director de la Academia de España en Roma. Entre sus méritos destacaba ser académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de la Reale Insigne Accademia di S. Luca, de la Insigne Artística Congregazione dei Virtuosi al Pantheon y miembro correspondiente de la Hispanic Society of América. Socio de honor de la Secessione de Roma, de la Società degli Amatori e Cultoris di Belle Arti en Roma y de la Associazione Artistica Internazionale en Roma. Socio de mérito del Real Círculo Artístico de Barcelona. Delegado oficial de la Exposición Internacional del Centenario en Santiago de Chile y de la VI Exposición Internacional de Barcelona. Presidente fundador de la Asociación de Pintores y Escultores. Citaba además los numerosos museos donde tenía obras, así como las once medallas de oro obtenidas en exposiciones nacionales e internacionales. Finalmente, señalaba ser hijo adoptivo de la ciudad de Ávila por méritos artísticos, así como ostentar la Legión de Honor y la gran Cruz de la Orden de Isabel la Católica.

La sección de Pintura indicó en su informe que era el único candidato y cumplía con los requisitos preceptivos. De todos modos, el secretario de la sección de Pintura, Sr. Garnelo, hizo constar en la propuesta que Eduardo Chicharro residía accidentalmente en Roma en cargo oficial con plazo fijo y poseía también domicilio en Madrid.

La votación se ofició en Sesión Extraordinaria de 20 de diciembre de 1920, siendo elegido por unanimidad. En la Sesión Ordinaria de 20 de marzo de 1922, el Sr. Santa María presentó el discurso de ingreso del Sr. Chicharro y recibió del director el encargo de elaborar la contestación. Una vez que los discursos recibieron la aprobación de la comisión censora, se señaló la fecha del 7 de mayo para el ingreso del nuevo académico electo, pero hubo de trasladarse al día 14 de mayo por estar pendiente un homenaje a Ramón y Cajal<sup>89</sup> ese mismo día.

#### **d) Fernando Álvarez Sotomayor**

En la Sesión Ordinaria del 14 de noviembre de 1921 se dio cuenta del fallecimiento de José Villegas y fue publicado en la *Gaceta de Madrid* el anuncio para la provisión de la plaza. Tras concluir el período de admisión de propuestas e instancias, se había recibido la candidatura de Fernando Álvarez Sotomayor firmada por José Moreno Carbonero, José Garnelo y Marceliano Santa María y una instancia de Cecilio Plá. Cuando ambos documentos, con sus respectivas hojas de méritos, pasaron a la sección de Pintura para su clasificación, intervino el Sr. Garnelo para anunciar que había sido autorizado por el Sr. Plá para retirar su solicitud.

Los méritos oficiales presentados por Fernando Álvarez Sotomayor eran muy escuetos. Además de a las medallas de oro, plata y bronce nacionales e internacionales, hacía alusión a haber ocupado la dirección de la Escuela de Bellas Artes de Santiago de Chile, al cargo de Subdirector Conservador del Museo del Prado, miembro del Patronato del Museo de Arte Moderno, componente del jurado de exposiciones nacionales, presidente del jurado en la Exposición Nacional de 1917, Caballero de la Legión de Honor y Comendador de la Real Orden de Isabel la Católica.

---

<sup>89</sup> El 7 de mayo de 1922, Santiago Ramón y Cajal (1852-1934), jubilado de catedrático, recibía la Medalla Echegaray, concedida por la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de Madrid.

Tras el informe de la sección de Pintura reconociendo que el Sr. Álvarez Sotomayor cumplía los requisitos reglamentarios, se procedió a la votación en la Sesión Extraordinaria de 2 de enero de 1922, siendo elegido miembro numerario. Poco después presentaba su discurso de recepción, que fue autorizado por la comisión censora<sup>90</sup> para su lectura, teniendo lugar su ingreso en la Junta Extraordinaria y Pública del 12 de marzo de 1922.

#### **e) Manuel Benedito Vives**

En febrero de 1923 fue comunicado el fallecimiento del pintor Alejo Vera por lo que se procedió a convocar la vacante de académico de número de la clase de profesor de la sección de Pintura, fijando la finalización del plazo para admitir propuestas e instancias el día 28 de febrero. Se recibieron dos candidaturas: una a favor de Manuel Benedito suscrita por Luis Menéndez Pidal, Fernando Álvarez de Sotomayor y Luis de Landecho, y otra firmada por José Ramón Mélida, José Garnelo y Marceliano Santa María, que presentaban a Cecilio Plá. Pasadas las propuestas a la sección de Pintura, quedaron ordenadas de la siguiente forma: con el número uno, Manuel Benedito y con el dos, Cecilio Plá, acordándose que el día 12 de marzo se procedería a la votación. En la Sesión Extraordinaria para verificar la elección del candidato, el Sr. Mélida comunicó a la Academia que el Sr. Plá había retirado su candidatura, por lo que se procedió a votar la del Sr. Benedito que resultó proclamado académico electo.

Manuel Benedito presentaba como méritos oficiales un listado con las medallas nacionales e internacionales, además de haber sido pensionado en la Real Academia de España en Roma y haber recibido la distinción de Caballero de la Legión de Honor.

Debido a la larga enfermedad sufrida por Joaquín Sorolla, que le impedía entrar en la Academia, a Manuel Benedito le parecía una desconsideración ingresar antes que su querido maestro, por lo que retrasó su incorporación hasta el fallecimiento de aquél.

---

<sup>90</sup> Comisión formada por cinco individuos, uno por cada sección y el censor, para realizar una lectura previa de los discursos que se leían en la recepción de un nuevo académico a fin de garantizar una homogeneidad en los mismos.



El Sr. Benedito envió el *Retrato de su madre* (cat. 6) como documento reglamentario para su recepción y anunció la remisión de un escrito adjunto con el mismo objeto. El director designó al Sr. Landecho para representar a la Academia en el acto de la toma de posesión, que finalmente tuvo lugar el día 22 de junio de 1924.

#### **f) Cecilio Plá Gallardo**

Tras el fallecimiento del académico electo Joaquín Sorolla, se publicó de nuevo la plaza de Salvador Martínez Cubells, recibándose la solicitud de Enrique Martínez Cubells y la propuesta de Cecilio Plá<sup>91</sup> firmada por José Garnelo, José Ramón Mélida y Marceliano Santa María, las cuales pasaron a la sección de Pintura para su clasificación. Los dos candidatos fueron informados favorablemente y clasificados en primer lugar el Sr. Plá y en segundo, el Sr. Martínez Cubells.

En la relación de méritos de Cecilio Plá destacaba su labor docente. Además de iniciar la enumeración con su cargo de profesor numerario de la cátedra de Estética de Color y Procedimientos Pictóricos de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, señalaba que también había dedicado muchos años a la enseñanza, citando a muchos de sus discípulos que habían sido premiados en las Exposiciones Nacionales, destacando a López Mezquita, galardonado con medalla de primera; Gabriel Morcillo, elegido para la pensión en Roma y Julio Tubilla, ganador del primer premio del concurso del Champagne Cordonú. Citaba las medallas recibidas en exposiciones nacionales e internacionales, jurado en exposiciones, certámenes y envíos de pensionados de la Academia de Roma. Tribunales de exámenes y de oposición de los que había sido miembro, concluyendo con la publicación de la *Cartilla de arte pictórico*, propuesta por la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado para un premio del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.

En la hoja de méritos presentada por Enrique Martínez Cubells destacaban en primer lugar las medallas nacionales e internacionales recibidas. En su labor docente figuraban

---

<sup>91</sup> Cecilio Plá había presentado anteriormente la instancia para cubrir la vacante de Alejandro Ferrant y la de José Villegas. También habían presentado su propuesta en la convocatoria por fallecimiento de Alejo Vera. En todos los casos se retiró antes de las votaciones.

los cargos de profesor auxiliar numerario de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado, además de ser profesor auxiliar en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid. Delegado oficial de España en tres ocasiones en la Exposición Internacional de Munich, así como jurado en las exposiciones nacionales y en diversas oposiciones. Comendador de número de la Orden civil de Alfonso XII, Comendador con placa de la Real Orden de Isabel la Católica, Caballero de la Real Orden de la Corona de Baviera, y Caballero y Cruz de Honor de la Real Orden de San Miguel de Baviera.

Al parecer, la labor docente de Cecilio Plá ejercida desde su cátedra pesó entre los méritos y le sirvió para ser ordenado en primer lugar.

Se acordó que la elección fuese en la Sesión Extraordinaria del 12 noviembre de 1923, verificándose la votación por papeletas. En el primer escrutinio resultó elegido por mayoría reglamentaria Cecilio Plá, siendo proclamado académico electo. De los veintisiete votos emitidos, Plá recibió dieciséis, Enrique Martínez Cubells obtuvo nueve y hubo dos papeletas en blanco.

Siguiendo el precepto reglamentario, Cecilio Plá comunicó a la Academia su aceptación del cargo y transmitió su gratitud por la elección. Antes de que finalizara el plazo para la presentación de los discursos del acto de ingreso, en la Sesión Ordinaria del 18 de febrero de 1924 el Sr. Mélida presentó tanto el texto del nuevo académico como el suyo, ya que había sido encomendado por la Academia para la recepción. Tras la aprobación de los mismos por la comisión censora, se celebró el 23 de marzo de 1924 la Sesión Pública de ingreso del Sr. Plá, que previamente había remitido a la Academia dos obras de su mano: *Campesina portuguesa* (cat. 4) y *Cuatro notas de color* (cat. 5)

#### **g) José M<sup>a</sup> López Mezquita**

En la Sesión Ordinaria de 13 de octubre de 1924 se dio cuenta de que el día anterior había fallecido Antonio Muñoz Degrain. Se declaró la vacante según el artículo 72 del Reglamento y dentro del plazo hábil y debidamente documentadas se presentaron dos propuestas. Una a favor de José M<sup>a</sup> López Mezquita, firmada por Fernando Álvarez

Sotomayor, Marceliano Santa María y Manuel Benedito, y otra de Enrique Martínez Cubells suscrita por José Ramón Mélida, José Garnelo y Ángel Avilés. El orden establecido por la sección de Pintura, vistos los méritos y títulos presentados, fue en primer lugar López Mezquita y en segundo, Martínez Cubells.

Los dos pintores propuestos eran academicistas. López Mezquita desde que obtuviera en 1901 la medalla de oro en la Exposición Nacional con dieciocho años, no había dejado de conseguir enormes éxitos. Su hoja de méritos se iniciaba con cinco medallas de oro, dos nacionales y tres internacionales, además de un diploma de medalla de honor y un premio de honor, a los que seguían tres medallas de plata en exposiciones internacionales. Miembro de jurado en exposiciones nacionales e internacionales. Presidente de la Asociación de Pintores y Escultores, además de la sección de Pintura del Círculo de Bellas Artes. También dejaba constancia de que sus obras se podían contemplar en diversos museos españoles y europeos, además de en diversas colecciones particulares de Europa y América. Para finalizar citaba a numerosos críticos, españoles y extranjeros, que habían escrito diversos estudios en monografías especializadas.

Una hoja similar en cuanto a medallas presentaba Martínez Cubells; sin embargo, no contaba con la presencia internacional de su competidor ni con la fama alcanzada por López Mezquita desde que obtuviera su primera medalla de oro. Martínez Cubells aportaba sus años dedicados a la docencia como profesor auxiliar numerario de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid durante veintiún años y cinco meses; profesor auxiliar de las clases prácticas, sección de Pintura, de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid durante once años y diez meses y profesor numerario interino de la cátedra de Paisaje en la misma Escuela durante un año y cuatro meses. También incluía algunas distinciones más como la de Comendador de número de la Orden Civil de Alfonso XII o la de Comendador con Plaza de la Real Orden de Isabel la Católica.

La elección fue el 1 de diciembre de 1924 en Sesión Extraordinaria y tras el escrutinio resultó elegido, por mayoría de votos, José María López Mezquita. En la Sesión del 13

de octubre de 1925, la Academia daba su conformidad al dictamen de la comisión censora y autorizaba la lectura de los discursos presentados por Menéndez Pidal y López Mezquita con motivo del ingreso del último, que se produjo el 18 de octubre de 1925.

El 5 de octubre de 1942 se acordó, en cumplimiento del artículo 44 del Reglamento, que López Mezquita pasara de su condición de académico numerario a académico correspondiente porque el pintor granadino había trasladado su residencia fuera de España para realizar una serie de encargos profesionales.

En la Sesión de 20 de junio de 1949, se comunicó en el pleno que se había recibido una carta del Sr. López Mezquita informando de su propósito de regresar a España dentro del año corriente y residir en Madrid, por lo que solicitaba que de nuevo se le reconociera como académico de número de la corporación en cumplimiento del artículo 44 del Reglamento. De acuerdo con el contenido de la carta, López Mezquita quedaba integrado en sus deberes y derechos de académico numerario con arreglo al artículo citado. Sin embargo, su incorporación personal a la corporación se fue retrasando, por lo que en la junta del 18 de noviembre de 1949, el Sr. Sánchez Cantón<sup>92</sup> opinaba que la decisión de volver a restablecer en su cargo de académico de número al Sr. López Mezquita había sido algo precipitada, habiéndose adoptado a partir de una comunicación telegráfica sin que el artista hubiera fijado ya su residencia en Madrid. Proponía que, al estar finalizando el curso, se podría dirigir una comunicación al pintor para urgirle sobre su incorporación a la institución. El censor recordaba que el acuerdo fue tomado en Sesión plenaria de la Academia, por lo que tenía carácter reglamentario. El secretario, por su parte, señalaba que el acuerdo de restituir al Sr. López Mezquita en su plaza de académico de número había sido adoptado con todos los requisitos reglamentarios puesto que dirigió una comunicación de su puño y letra a la Academia solicitándolo e invocando los artículos correspondientes que autorizaban su petición. Además, hacía constar que había fijado su domicilio en Madrid en las señas que figuraban en el *Anuario*. La razón del retraso en su reincorporación personal se debía a encargos urgentes e irrechazables de retratos recibidos por el artista. Al secretario,

---

<sup>92</sup> Catedrático de Historia del Arte en la Universidad Central.

además, le constaba que López Mezquita había levantado su domicilio en Cuba y residía en un hotel, dispuesto a trasladarse cuanto antes a Madrid. Por otra parte, aprovechando el viaje que iba a realizar Moisés de Huerta a La Habana se le había entregado un recordatorio sobre el particular para López Mezquita. Pese a todo, pensaba que la situación se podía asemejar a la de Clará, con residencia reconocida en Barcelona, y Salaverría, ausente durante más de dos años en América, y que había regresado a Madrid pero sin concurrir a las sesiones.

En la Sesión del 11 de diciembre, el Sr. Sánchez Cantón volvió a insistir en la ausencia del Sr. López Mezquita, rectificando brevemente el secretario para manifestar que la rehabilitación del Sr. López Mezquita en su cargo de académico numerario se hizo en virtud de su instancia suscrita de acuerdo con el artículo del Reglamento y de los Estatutos. Aclaraba también, que el oficio enviado al Sr. López Mezquita a través del académico Sr. Huerta no llegó a su destinatario debido a que cuando Moisés de Huerta llegó a la capital cubana, López Mezquita ya no se encontraba en la ciudad. Intervino el Sr. López Otero manifestándose de acuerdo con Sánchez Cantón y considerando que había que adoptar una solución. A propuesta del Sr. Francés, se acordó hacer una última y rápida gestión y, con arreglo al resultado de la misma, proceder en consecuencia. Se le concedió un nuevo plazo el 26 de noviembre de 1951, que se extendería hasta la Sesión del 28 de abril de 1952 cuando el secretario saludó al Sr. López Mezquita. En el acta se indica que asistía a la Sesión después de una larga ausencia y de estar en situación de académico correspondiente en América con arreglo al artículo 44 del Reglamento. El Sr. López Mezquita agradeció las palabras de bienvenida y ratificó verbalmente su petición de ser reintegrado en la categoría de académico numerario de la corporación. Su incorporación fue aprobada por el pleno y con fecha de 19 de mayo de 1952, el secretario de la Academia envió una minuta al Sr. López Mezquita informándole de que, en virtud del acuerdo adoptado por la Academia, pasaba a ocupar la vacante causada por el fallecimiento de Eduardo Chicharro Agüera.

## **h) Enrique Vaquer Atencia**

Con motivo del fallecimiento del grabador Bartolomé Maura y Montaner, el 18 de noviembre de 1926 se provocó una vacante según el artículo 78 del Reglamento en la sección de Pintura, y se fijó el 15 de diciembre como plazo límite para enviar las propuestas e instancias para proveerla. Concluido el plazo, se recibieron las instancias de Juan Espina Capo y Eliseo Meifrén Roig, así como las propuestas de Enrique Vaquer, firmada por Luis Menéndez Pidal, Marceliano Santa María y Fernando Álvarez de Sotomayor; y la de Carlos Verger, suscrita por José Moreno Carbonero, Manuel Benedito y Rafael Domenech. Siguiendo el precepto reglamentario, pasaron a la sección de Pintura para ser estudiadas. En el dictamen de la sección, se informó de la exclusión de Eliseo Meifrén porque, además de haber presentado la instancia sin hoja de méritos, no reunía las condiciones exigidas al no tener domicilio fijo en Madrid. A los candidatos declarados aptos, se les ordenaba de la siguiente forma: en primer lugar, situaba a Enrique Vaquer; en segundo, a Carlos Verguer y en tercero, a Juan Espina Capo.

Los tres candidatos declarados aptos por la sección para suceder a Maura prácticamente contaban con el mismo número de medallas otorgadas en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes.

Entre los méritos de Enrique Vaquer destacaba su plaza de primer grabador del Banco de España, primero, y después de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, además de otros reconocimientos nacionales e internacionales por sus trabajos.

Carlos Verger, en otra línea, había desarrollado una labor docente en el grabado: profesor auxiliar numerario de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid y profesor numerario de grabado calcográfico en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, lo que debió de pesar menos en la valoración del aspirante.

En cuanto a Juan Espina Capo, que había presentado una instancia, sistema por el que ningún miembro de la corporación había sido elegido en el período al que nos estamos

refiriendo, la acompañaba de una hoja que denominaba méritos y servicios, en la que los méritos estrictos referidos a su faceta de grabador apenas si destacaban, incluso la medalla de primera obtenida en la Exposición Nacional de Bellas Artes era de la sección de Pintura. A continuación, enumeraba las instituciones de las que era socio de mérito, las diversas ocasiones en las que había participado como jurado y los años en los que había desempeñado el cargo de secretario general en el Círculo de Bellas Artes y en la Asociación de Pintores y Escultores, así como en el primer congreso de Bellas Artes. A todo ello unía las ocasiones en las que había participado en la organización de exposiciones nacionales e internacionales.

En la Sesión Extraordinaria de 10 de enero 1927 se procedió a la votación de los candidatos y en el recuento el número de votos del Sr. Vaquer fue superior más uno, por lo que fue proclamado académico numerario electo por el presidente. En la Sesión Ordinaria de 14 de febrero de 1927 el Sr. Santa María entregó su discurso de contestación al Sr. Vaquer, remitiendo ambos documentos al censor para los efectos reglamentarios, produciéndose el ingreso el 20 de febrero de 1927.

#### **i) Juan Espina Capo**

En la Sesión Ordinaria de 16 de marzo de 1931 se dio cuenta de que, concluido el plazo para la provisión de la vacante por fallecimiento de Enrique Vaquer, se habían recibido tres propuestas. La candidatura de Juan Espina Capo llegaba el 9 de marzo, firmada por José Moreno Carbonero, Mariano Benlliure y Marceliano Santa María. El día 12 de marzo lo hacía Ricardo Baroja, propuesto por Fernando Álvarez de Sotomayor, Eduardo Chicharro y Ricardo de Orueta; y Francisco Esteve y Botey, en otra suscrita por Miguel Ángel Trilles, Ángel María Castell y Joaquín Ezquerro del Bayo. La sección de Pintura comunicaba que los tres candidatos cumplían los requisitos y establecía el siguiente orden: primero, Juan Espina, segundo, Ricardo Baroja y tercero, Francisco Esteve.

Para la votación de los candidatos se convocó Sesión Extraordinaria el 30 de marzo de 1931. El Sr. Trilles, uno de los firmantes de la propuesta del Sr. Esteve, cumpliendo el encargo del candidato, solicitó retirar su propuesta.

Parecía sorprendente el orden establecido por la sección de Pintura viendo los méritos de los tres candidatos. Se trataba de ocupar una vacante por fallecimiento de un reconocido grabador de plena dedicación y que se mantenía en el grabado de reproducción. La sección de Pintura había colocado en último lugar a Francisco Esteve, quien presentaba cuatro páginas con numerosas recompensas recibidas en la sección de Grabado, además de haber participado como jurado en varias ocasiones, también en exposiciones, ocupar diversos cargos y publicaciones didácticas de grabados, así como conferencias, publicaciones periódicas, y unido todo ello a una amplia experiencia en la enseñanza.

El segundo puesto había sido otorgado a Ricardo Baroja (1871-1953), que iniciaba sus méritos con su ingreso en el Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos. Citaba las medallas en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, segundas y primera. Había concurrido, fuera de concurso, a exposiciones en Roma y Buenos Aires y expuesto individualmente en diversas capitales europeas. También había participado como jurado de oposiciones y exposiciones, además de publicar artículos en diarios y revistas tratando del grabado al aguafuerte. Pero no se refería a su faceta de pintor ni a la de docente ni a su participación en la fundación de la revista *Arte Joven*, insistiendo por el contrario en que había grabados suyos en la Calcografía Nacional y que, tras los grabados de Goya, los suyos eran los más solicitados por los aficionados. De todos modos, al margen de los méritos presentados, Baroja era un artista encuadrado en la Generación del 98, más moderno que Juan Espina Capo, de quien ya hemos visto sus méritos por haber concurrido anteriormente a la plaza de Bartolomé Maura. En aquel momento había presentado con su instancia una nota en la que mencionaba su avanzada edad, 78 años, y su deseo de ingresar en la Academia. En esta ocasión, habían transcurrido cinco años y el candidato ya había cumplido 83 años y lo proponían tres académicos. Al parecer, se impusieron sus servicios por los intereses generales a los títulos artísticos y su personalidad sobre los méritos y otras posibles valoraciones.

En la votación, fue elegido Juan Espina Capo por mayoría de los votos. El Sr. Francés presentó el discurso del Sr. Espina y quedó encargado de contestarle representando a la



Academia en el acto de recepción. El 20 de abril de 1931 entregaba José Francés su discurso junto al de Juan Espina a la comisión censora para los efectos reglamentarios, produciéndose el ingreso el 31 de mayo. Al día siguiente, el Sr. Moreno Carbonero daba la bienvenida al Sr. Espina y le agradecía la obra donada, que se exponía en el Salón de Sesiones.

#### **j) Enrique Martínez Cubells Ruiz Diosayuda**

Con motivo del fallecimiento de Luis Menéndez Pidal, en la Sesión Ordinaria de 8 de febrero de 1932 se declaró la vacante, según el artículo 79 del Reglamento, y se fijó la fecha límite para presentar las instancias y propuestas el 26 del mismo mes. La única candidatura recibida fue a favor de Enrique Martínez Cubells, suscrita por Eduardo Chicharro, Cecilio Plá y Marceliano Santa María. Enviada a la sección de Pintura para su dictamen, el informe favorable fue devuelto y quedó fijada la fecha para la votación el día 7 de marzo, resultando elegido por unanimidad.

Tras diversos intentos por ser académico, finalmente ingresaría sin contar con competidor alguno. Su hoja de méritos apenas había variado respecto a la vez anterior, manteniendo su labor docente ya que se encontraba impartiendo clases como profesor de Composición Decorativa y Estudios de Ornamentación. Su gran ilusión por ingresar en la corporación quedó evidenciada cuando José Francés entregaba su discurso de ingreso catorce días después de haber sido elegido y en esa misma sesión el director le encargó el discurso de recepción. Pronto ambos documentos fueron aprobados por la comisión censora y se fijó el ingreso para el 15 de mayo de 1932. Martínez Cubells entró en el salón acompañado por Cecilio Plá y Juan Espina Capo y, una vez leídos los discursos, el director le impuso la medalla número 10. En el estrado, sobre dos caballetes se mostraban dos cuadros: uno, original del beneficiario, que representaba a una holandesa (cat. 8) y que formaba parte del expediente de recepción; y otro, *La batalla de Guadalete*, obra de su padre, Salvador Martínez Cubells, que también había sido académico.

En la Sesión Ordinaria de 18 de marzo de 1935, el secretario comunicó al pleno el interés de Martínez Cubells por la medalla que había ostentado su padre, la número 31, que había recibido Cecilio Plá al ocupar el sillón de Salvador Martínez Cubells y tras el fallecimiento del Sr. Plá le correspondía al nuevo académico electo, Gonzalo Bilbao. Como Enrique Martínez Cubells alegaba una razón sentimental y contaba con la aquiescencia del Sr. Bilbao, la Academia, atendiendo a las razones así como antecedentes en casos similares, autorizó a la secretaría para efectuar el cambio.

Tras el fallecimiento de Enrique Martínez Cubells el 23 de diciembre de 1947, se informó de la donación que realizaba su viuda del cuadro *Pescadoras del Cantábrico*, que había obtenido la primera medalla de la Exposición Internacional de Munich.

En la Sesión de 19 de diciembre de 1949 se dio cuenta de la carta de D<sup>a</sup>. Josefa Gargallo, viuda del Sr. Martínez Cubells, ofreciendo el retrato de su marido pintado por Eduardo Chicharro y manifestando el deseo de ambos de que formara parte de la iconografía pictórica de los académicos de San Fernando.

#### **k) Fernando Labrada Martín**

En la Sesión de 18 de diciembre de 1933 se dio cuenta del fallecimiento de Juan Espina Capo y el 15 de enero de 1934, terminado el plazo para presentar las instancias y propuestas para cubrir la vacante, la secretaría comunicó que se habían recibido dos candidaturas: una favor de Fernando Labrada, firmada por Eduardo Chicharro, Manuel Benedito y Cecilio Plá, y otra presentando a Francisco Esteve, firmada por José Garnelo, José Ramón Mélida y Miguel Blay. La sección de Pintura declaró aptas las dos y las ordenó de la siguiente forma: primero, Labrada y segundo, Esteve.

En la hoja de méritos presentada por Labrada figuraban sus medallas y propuestas de condecoraciones conseguidas en las Exposiciones Nacionales, así como su medalla de segunda clase de grabado obtenida en la Exposición Internacional de Barcelona de 1911. También figuraban sus participaciones en jurados en las Exposiciones Nacionales y en diversos concursos, concluyendo con las colecciones nacionales e internacionales

donde se encontraban representadas sus obras de pintura y grabado. Fernando Labrada, desde su estancia como pensionado en Roma, había realizado grabados al aguafuerte y junto a su dominio de la técnica se alineó en el grupo de los defensores de los artistas-grabadores, situados frente a los que aún lo consideraban un simple procedimiento de reproducción. Nunca consiguió una primera medalla en la sección de Grabado de la Exposición Nacional de Bellas Artes, pero si había alcanzado fama tanto en esa técnica como en la pintura.

El otro candidato era el grabador Francisco Esteve Botey, catedrático de Grabado de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y miembro de la Agrupación Española de Artistas Grabadores, que ya había presentado su candidatura para ocupar la plaza de Enrique Vaquer.

El 5 de febrero se realizó la votación por papeletas y Labrada resultó elegido por mayoría de votos. De nuevo, la sección de Pintura apostaba por un pintor y grabador, un artista sin plena dedicación al grabado. El 24 de junio de 1935 el Sr. Chicharro presentaba el discurso de ingreso de Labrada y la Academia le encomendaba el discurso de contestación, verificándose el ingreso el 2 de abril de 1936.

Labrada tuvo una gran actividad en la Academia tanto en el Museo, del que fue nombrado conservador, como en la Calcografía Nacional. Sin embargo, en 1971 renunció a su sillón<sup>93</sup>. En la Sesión de 16 de marzo, de aquel año, se presentó una carta suya en la que decía que “respetuoso siempre con la opinión ajena, y acatando como recen los acuerdos de la Academia, entiendo que el adoptado en la última Sesión relativo al asunto Miró, por no haberse ponderado algunas circunstancias que en él concurren, ha de comprometer gravemente el prestigio de la corporación, lo que me induce a adoptar esta resolución”<sup>94</sup>. Añadía que, con la carta, había entregado su medalla de académico. El secretario leyó la misiva que le había entregado en mano y en la que le transmitía el sentir de la Academia y le rogaba que retirara su dimisión. Labrada le agradecía su sentido escrito, pero le comunicaba que su renuncia era irrevocable, por lo que la Academia le agradeció su dedicación como conservador del

---

<sup>93</sup> Ver problemática en el ingreso de Joan Miró.

<sup>94</sup> RABASF. Archivo. Sign. 5-272-12.

Museo y, siguiendo el precepto reglamentario, se declaró la vacante en la sección de Pintura.

### **1) Gonzalo Bilbao Martínez**

En la Sesión de 1 de octubre de 1934 se comunicó el fallecimiento de Cecilio Plá y la publicación de la vacante producida. El plazo para la presentación de candidaturas se iniciaba el 3 de octubre y concluía el 3 de noviembre del mismo año, informándose el siguiente 5 de noviembre de que se habían recibido dos propuestas: una a favor de Gonzalo Bilbao Martínez, firmada por Eduardo Chicharro, José Moreno Carbonero y Enrique Martínez Cubells; y otra suscrita por Marceliano Santa María, Capuz y Florez Urdapilleta, que proponían a José Ramón Zaragoza. A continuación, Marceliano Santa María leía una carta del candidato Zaragoza rogándole, como primer firmante, que evacuara la propuesta a su nombre por respeto al prestigio del Sr. Bilbao. Por lo tanto, se retiraba la candidatura y únicamente pasaba a informe de la sección de Pintura la propuesta de Gonzalo Bilbao. La larga trayectoria del candidato y el respeto que le profesaban los artistas eran sus mayores méritos. Entre sus títulos reflejaba su estancia en Roma estudiando y trabajando en su estudio y en la Academia de San Lucas y en las colecciones italianas. También presentaba sus medallas obtenidas en exposiciones nacionales como internacionales, así como las distinciones recibidas y las Academias de las que era correspondiente. Había sido profesor de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, de la que además fue su director. Finalmente se refería a los museos y colecciones nacionales e internacionales en donde se encontraban obras suyas. A todo ello añadía un listado con las que consideraba sus obras principales.

Al ser único candidato, la elección se realizó por el sistema de bolas el 19 de noviembre de 1934. El 4 de marzo del año siguiente, Marceliano Santa María entregaba el discurso de ingreso de Gonzalo Bilbao y la Academia le encomendaba la contestación. El 11 de marzo Santa María entregaba su texto y el director disponía que pasaran ambos al censor para su reglamentaria lectura previa, señalándose el día 21 para la Sesión de ingreso. El Sr. Bilbao recibió la medalla número 10 tras permutarla con Enrique Martínez Cubells. Como se recordará, le hubiera correspondido la medalla número 31,

pero Martínez Cubells había solicitado intercambiarla con la suya por razones sentimentales ya que su padre había poseído la número 31.

#### **m) Eugenio Hermoso Martínez**

El 29 de enero de 1940, los académicos Manuel Benedito, Eduardo Chicharro y Enrique Martínez Cubells presentaban a Eugenio Hermoso para cubrir la vacante producida en la sección de Pintura por fallecimiento de Gonzalo Bilbao. Era la única propuesta recibida. En la hoja de méritos y servicios profesionales del pintor que se adjuntaba se presentaba una relación de premios y medallas recibidas por el candidato, a lo que unía su labor docente como profesor de Dibujo de Estatuas en la Escuela Central de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid y su pertenencia como miembro correspondiente a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

La votación se verificó en Sesión Extraordinaria de 4 de marzo del mismo año. El 25 de noviembre, el censor informaba de que la comisión encargada de examinar los discursos presentados por Eugenio Hermoso y Eduardo Chicharro para ser leídos en el acto de toma de posesión del primero había señalado que “nada contienen que impida su lectura, por lo cual estiman que pueden ser autorizados por la Real Academia”. El ingreso se produjo el 17 de febrero de 1941. El 28 de enero de 1967 el Sr. Pérez Comendador hizo entrega en nombre de la hija del pintor, Rosario Hermoso, de los dibujos donados.

#### **n) Elías Salaverría Inchaurrendieta**

El 21 de octubre de 1942 los académicos Marceliano Santa María, Luis Pérez Bueno y Enrique Martínez Cubells propusieron a Elías Salaverría para cubrir la vacante por fallecimiento de José Moreno Carbonero, acompañando su hoja de méritos. También se proponía a José Ramón Zaragoza en candidatura firmada por Fernando Álvarez Sotomayor, Manuel Benedito y Eduardo Chicharro. Ambos candidatos presentaban similares méritos. La sección de Pintura emitió informe favorable y estableció en primer lugar a Salaverría y en segundo, a Zaragoza.

Elías Salaverría hacía gala de dos medallas de oro y otra de bronce obtenidas en exposiciones internacionales. También de una primera y otra tercera medalla de la Exposición Nacional. El primer premio del concurso nacional organizado por el Ayuntamiento de San Sebastián para el retrato de S.M. la Reina María Cristina. Era el director artístico-conservador de la iglesia de San Francisco el Grande de Madrid. Además de haber estado pensionado en Roma, había sido miembro de jurados en exposiciones y concursos nacionales y su obra se encontraba en varios museos nacionales y extranjeros. Por su parte, José Ramón Zaragoza relacionaba una medalla de oro, dos de plata, una propuesta para condecoración de primera categoría y una mención honorífica en las Exposiciones Nacionales. Una medalla de oro, otra de plata y una mención honorífica obtenida en exposiciones internacionales. Pensionado en Roma, jurado en exposiciones nacionales y miembro de la Comisión organizadora de la exposición de Venecia en 1932. A todo ello unía una amplia labor docente en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid y en la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid.

En la Sesión Extraordinaria de 14 de diciembre de 1942 se procedió a la votación, resultando elegido Elías Salaverría por diecinueve votos frente a ocho. Al día siguiente la Academia se lo comunicaba al Sr. Salaverría y le remitía ejemplares de los Estatutos, el Reglamento y el Anuario de la corporación. En la misma fecha contestaba el académico electo aceptando y agradeciendo su elección. El 17 de abril de 1944 envió el original de su discurso y una fotografía de la obra que donaba al Museo. La Academia encomendó al Sr. Francés que contestara en su nombre. Ambos discursos fueron autorizados para leerse en la Sesión solemne de recepción que se celebraría el 16 de mayo 1944, siendo acompañado al estrado por los académicos Fernando Labrada y Francisco Llorens.

#### **ñ) Francisco Llorens Díaz**

El 21 de octubre de 1942, los académicos Fernando Álvarez Sotomayor, Fernando Labrada y Enrique Martínez Cubells propusieron a Francisco Llorens para cubrir la vacante producida por desconocerse el paradero de José María López Mezquita.

La hoja de méritos presentada por Llorens se iniciaba con sus títulos académicos: el grado de bachiller, estudios de pintura en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, pensionado en la Academia española de Bellas Artes en Roma, el grado de profesor mercantil en la Escuela Profesional de Comercio de La Coruña. Profesor de dibujo en la Escuela de Comercio de Barcelona y en la de Altos Estudios Mercantiles de Madrid. A continuación se refería a las medallas obtenidas en Exposiciones oficiales convocadas por el Estado, entre las que destacaban tres medallas de oro, las distinciones y su participación como jurado en diversas exposiciones nacionales de Bellas Artes.

La votación de la única propuesta presentada se celebró en Sesión Extraordinaria de 21 de diciembre de 1942, siendo elegido Francisco Llorens con treinta y dos votos, produciéndose el ingreso en la Sesión pública y solemne de 14 de junio de 1943. Le acompañaron Fernando Labrada y Luis Pérez Bueno al estrado, junto al que se encontraba la obra *El Valle de Peiró* (cat. 13), donada por el pintor según el precepto reglamentario.

#### **o) Valentín Zubiaurre Aguirrezábal**

En la Sesión de 30 de octubre de 1944 se dio cuenta de la vacante por fallecimiento de José Garnelo y Alda y se acordó que el 4 de noviembre se procedería a convocarla según el Estatuto y el Reglamento. El plazo se abría el 6 de noviembre y concluía el 6 del siguiente mes. En el texto de la convocatoria se requería ser español, estar reputado dentro del mundo del arte y tener domicilio fijo en España. Se recibieron dos propuestas, una firmada por el Marqués de Lozoya, Elías Salaverría y Luis Pérez Bueno a favor de Valentín Zubiaurre: y otra suscrita por Eduardo Chicharro, Fernando Álvarez Sotomayor y Manuel Benedito, que presentaban a José Ramón Zaragoza. Ambas pasaron para su aprobación a la sección de Pintura, que las ordenó de la siguiente forma: en primer lugar, Zubiaurre y, en segundo, Zaragoza.

Valentín Zubiaurre presentaba numerosas recompensas: nueve medallas de oro, la mayoría obtenidas en exposiciones internacionales, un gran premio y dos medallas de plata, a lo que unía un amplio listado con sus cuadros en diversos museos del mundo y

finalizaba con las distinciones recibidas en París y Nueva York. Parece que el éxito internacional de Zubiaurre contó a la hora de rivalizar con José Ramón Zaragoza.

La votación se verificó por papeletas en la Sesión Extraordinaria de 22 de enero de 1945, siendo elegido Zubiaurre por 22 votos frente a los 12 que recibiría Zaragoza y un voto en blanco. El 16 de abril se recibió el discurso de ingreso y se encomendó su contestación a Marceliano Santa María. Zubiaurre ingresaba el 21 de junio 1945, acompañado por Fernando Labrada y Francisco Llorens. En el estrado se encontraba el cuadro que donaba: *El aldeano de Garay* (cat. 15).

En la Sesión de 25 de febrero de 1963, el Sr. Pérez Comendador informó del interés de la viuda del Sr. Zubiaurre en donar a la corporación el retrato del padre del pintor, que también había sido académico.

En la Sesión de 6 de marzo de 1967 se da cuenta de que D<sup>a</sup>. Pilar Elejoste, viuda del señor Zubiaurre hace entrega, a través del Sr. Pérez Comendador de once dibujos de su marido para la colección de la Academia.

#### **p) Julio Moisés Fernández de Villasante**

El 3 de marzo de 1947 se informaba del fallecimiento de Enrique Martínez Cubells. El plazo para cubrir la vacante concluía el 11 de abril y se presentó una sola propuesta a favor de Julio Moisés y Villasante firmada por Manuel Benedito, Marceliano Santa María y Fernando Labrada. Junto a la carta se adjuntaba la hoja de méritos del candidato. En primer lugar señalaba las medallas, de primera, segunda y tercera categoría, obtenidas en la Exposición Nacional de Bellas Artes y la medalla de oro recibida en San Francisco así como otra medalla de plata en Panamá. Jurado en exposiciones nacionales y de varias oposiciones a cátedra de diversos años. Académico correspondiente de la Academia de Cádiz. Catedrático de la Escuela Central de San Fernando y director de la misma. Finalizaba con los museos y colecciones nacionales e internacionales en donde se encontraba representado con obras.



Dictaminado por la sección de Pintura que cumplía los requisitos reglamentarios, se procedió a la votación en Sesión Extraordinaria de 5 de mayo 1947, siendo elegido por unanimidad. Tras ser aprobados los discursos por la comisión censora, ingresó el 30 de diciembre de 1947.

En la Sesión de 3 de abril de 1967 se informó de que el Sr. Julio Moisés hacía entrega de diez dibujos suyos para la colección de la Academia según la iniciativa puesta en marcha por el señor Pérez Comendador.

#### **q) José Ramón Zaragoza Fernández**

En la Sesión de 16 de febrero de 1948 se dio lectura a la convocatoria de la plaza de Francisco Llorens. Los requisitos exigidos eran ser español y artista profesional. Tener domicilio y residencia en Madrid. Ser propuesto por tres académicos o previa solicitud del interesado, debiendo en ambos casos presentar los méritos y circunstancias en que se fundaba la solicitud o propuesta. Se presentarían dentro del plazo improrrogable de un mes a contar desde el 12 de febrero, fecha del fallecimiento de Llorens, hasta el 12 de marzo siguiente. Se informaba también de que los documentos debían ser remitidos a la secretaría de la Academia los días laborables de 10 a 12 de la mañana. Aprobada la convocatoria por la Academia, se recibió una única propuesta a favor de José Ramón Zaragoza, suscrita por Luis Pérez Bueno, Manuel Benedito y Fernando Álvarez Sotomayor. Era la cuarta vez que era presentado, aunque en la primera ocasión, al presentarse Gonzalo Bilbao, había retirado su candidatura. La sección de Pintura aprobó la solicitud y convocó la votación en Sesión Extraordinaria de 5 de abril 1948. El 20 de diciembre de 1948 se leía una carta del académico electo solicitando una prórroga en el plazo para la presentación de su discurso de ingreso, a lo que la Academia accedió. Pero en octubre de 1949 se dio cuenta de que el académico numerario electo había fallecido el anterior 29 de julio.

Unos años después, en la Sesión de 30 de junio de 1953 se comunicó la donación realizada por la viuda de José Ramón Zaragoza de un cuadro en memoria de su finado esposo, *Los alfareros* (cat. 17), que con todo entusiasmo había pintado antes de morir

con destino a la Academia con motivo de su recepción como académico de número. Pedía que se colocara en lugar decoroso y pudiera ser debidamente conservado. La Academia lo aceptó y agradeció. Su discurso inédito fue publicado en tirada aparte de *Academia, Anales y Boletines* de la Real Academia de San Fernando, en 1953.

**r) Daniel Vázquez Díaz**

En la Sesión de 3 de octubre de 1949 se comunicó la vacante por fallecimiento de José Ramón Zaragoza y la apertura del plazo para presentar las propuestas para cubrirla. Se presentaron dos candidatos: por un lado, Daniel Vázquez Díaz, presentado por Elías Tormo, Valentín Zubiaurre y Julio Moisés y por otro, Eduardo Martínez Vázquez, propuesto por Fernando Labrada, Eugenio Hermoso y Luis Pérez Bueno. La sección de Pintura dictaminó que ambos cumplían los requisitos expresados en el artículo 80 del reglamento y los ordenó como sigue: en primer lugar, Martínez Vázquez y en segundo, Vázquez Díaz.

Una parte de los méritos presentados por los dos candidatos eran similares: ambos eran catedráticos de la Escuela de San Fernando, ostentaban parecido número de medallas y reconocimientos nacionales y extranjeros y habían asistido como jurado en exposiciones y oposiciones a cátedras. Sin embargo, Vázquez Díaz añadía los frescos<sup>95</sup> pintados en el monasterio de Santa María de La Rábida (Huelva) con temas del Descubrimiento de América, encargados por el Estado, y la posterior invitación por el secretariado de Portugal para exponer los cartones y dibujos de la obra realizada, con una conferencia de José Francés; decoraciones para el pabellón nacional de Turismo; la presencia de sus obras en numerosos museos nacionales y extranjeros; exposiciones de sus obras en innumerables ciudades españolas y extranjeras; la autoría de la iconografía “Hombres de mi tiempo” expuesta en múltiples exposiciones en España y América; sala de honor en exposiciones patrocinadas por el Ministerio de Asuntos Exteriores.

---

<sup>95</sup> Comienza el encargo en una fecha simbólica, 12 de octubre de 1929, se trata de un ciclo de frescos que será conocido como el “Poema del Descubrimiento”. En 1930 concluye el trabajo de La Rábida, inaugurado oficialmente el 12 de octubre de ese mismo año. Sobre los frescos véase PÉREZ SEGURA, 2004.

Comparando los méritos, es llamativo que la sección de Pintura colocara en segundo lugar a Vázquez Díaz, pues parece que más que los méritos tuvo en cuenta su modernidad que no fue recompensada.

La votación de los candidatos se celebró en la Sesión Extraordinaria de 21 de noviembre de 1949, estableciendo el director que se verificara por papeletas. A la Sesión asistieron treinta y cuatro académicos, por lo que se necesitaban dieciocho votos para ser elegido. Tras el escrutinio, Vázquez Díaz obtuvo veinte votos y Martínez Vázquez catorce, por lo que fue declarado académico electo el primero, quien, una vez informado del resultado, escribió a la Academia aceptando el título.

Sin embargo, fue pasando el tiempo y los plazos reglamentarios. En la Junta de 19 de junio de 1950 se trató la situación del nuevo académico y se informó de que en el mes de noviembre terminaba su segunda prórroga por lo que se acordaba enviarle una comunicación exigiéndole el inmediato cumplimiento del Reglamento. Pero pasaría casi un año sin que hubiera cambio alguno. En la Sesión Ordinaria de 21 de mayo de 1951, López Otero comunicó que, de acuerdo con el artículo 92 del Reglamento, al académico electo Vázquez Díaz se le había concedido la penúltima prórroga y no había presentado el discurso. Y como la suma total de las prórrogas no podía, en ningún caso, exceder de dieciocho meses, Vázquez Díaz debía ingresar antes del 21 de noviembre o, en caso contrario, quedaba sujeto a reelección. La Academia acordó que se le concediera este último plazo sin acceder a una nueva prórroga y que se le comunicara inmediatamente de esta forma.

En la Sesión de 26 de noviembre de 1951, López Otero tomó la palabra para dar cuenta a la Academia de la situación de algunos académicos. En relación a Daniel Vázquez Díaz, informaba de que se le habían agotado todos los plazos previstos en el Reglamento y que no había manifestado, después del último requerimiento, que se encontrara en situación de presentar inmediatamente el discurso. López Otero planteaba que las dos opciones que existían eran declarar la vacante o bien concederle un improrrogable plazo de seis meses que terminaría el 21 de mayo del año siguiente. Después de varias intervenciones de los académicos, se decidió concederle un nuevo e

improrrogable plazo que tendría carácter ejecutivo inmediato y si, llegada la fecha, no hubiera presentado el discurso, no habría nueva consulta, sino que se convocaría la vacante. Cuando se acercaba la fecha definitiva, en la Sesión Ordinaria de 19 de mayo de 1952, el secretario de la institución dio cuenta de una carta de Vázquez Díaz dirigida al director en la que le comunicaba que enviaba un *Autorretrato* para cumplir el requisito reglamentario e ingresar como académico de número, al mismo tiempo que agradecía que le hubieran atendido en sus demoras. Por lo tanto, en la misma Sesión se encomendaba el discurso, en representación de la Academia, a su secretario José Francés. Pero como seguía pasando el tiempo y no había fecha de toma de posesión del académico electo, el Sr. Zuazo, en la Sesión de 15 de febrero de 1954, preguntó si había algo en firme respecto a la fecha de ingreso. El censor recordaba que Vázquez Díaz había entregado la obra según el Reglamento y el encargado de redactar el discurso en representación de la corporación había sido su secretario, José Francés. Por alusión, el Sr. Francés explicó que, por diversos motivos no había podido escribirlo ni lo podría hacer en lo sucesivo pese a su voluntad y deseo de cumplir el encargo. No se resolvió la cuestión hasta que en la Sesión de 1 de marzo de 1954 se leyó una carta de Vázquez Díaz requiriendo que el discurso de su recepción a finales de mayo, por parte de la Academia, fuera encomendado al Marqués de Lozoya. El director accedió y confió al Marqués de Lozoya el discurso, quien aceptó, pero solicitando retrasar la fecha del acto de ingreso hasta junio, por lo que dicho acto quedaría fijado para el 20 de junio. Sin embargo, el ingreso no se llegó a producir pues mediante carta fechada el 9 de junio, Vázquez Díaz renunció a su plaza de académico.

Se daba la circunstancia que poco tiempo antes, en la Sesión Ordinaria de 10 de mayo, Hermenegildo Anglada-Camarasa había sido elegido académico de honor por aclamación tras la intervención del presidente de la corporación, Sr. Álvarez Sotomayor. Fernando Álvarez Sotomayor, recordando a la generación de insignes pintores del arte español entre final del siglo XIX y principios del siglo XX, aludió a que Zuloaga y Sert habían sido nombrados académicos de honor y Sorolla académico de número aunque no llegara a ingresar. Por tanto, quedaba pendiente un reconocimiento a la otra excelsa figura, Anglada Camarasa. Le parecía oportuno el momento coincidiendo con el

homenaje que recibiría aquel año en la Exposición Nacional de Bellas Artes al haber sido invitado a mostrar cuarenta y tres obras en dos salas de honor.

Unos días después, el 19 de mayo, se publicaba en el *ABC* una carta abierta dirigida al presidente del Jurado de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1954 en la que destacadas figuras del arte español expresaban su deseo de que la medalla de honor fuera concedida a Anglada Camarasa. Entre otros, firmaban la carta: Álvarez Sotomayor, López Otero, Capuz, Bellido, Benedito, Zuazo, Miguel Nieto, Martínez Vázquez, Moisés de Huerta, Labrada, Cort, Yárnoz, Pellicer, Orduña, Francés, Moya, Higuera, Hermoso, Pérez Comendador, Pinazo y Stolz Viciano.

Daniel Vázquez Díaz aspiraba también ese mismo año a la medalla de honor de la Exposición Nacional que finalmente le fue adjudicada<sup>96</sup>. Unos días después, el 9 de junio de 1954, Vázquez Díaz envió la carta de su renuncia al director de la Academia comunicando lo siguiente “La intencionada carta abierta publicada estos días en la prensa, ... firmada por un amplio número de académicos compañeros míos en esa corporación, ha determinado presentar a V. E. mi renuncia, pudiendo V. E. disponer desde este momento de mi sillón académico. Sentiré que esta decisión mía disguste a muchos respetables y queridos compañeros, pero tengo la esperanza de que han de reconocer mi irrevocable actitud..”

El director propuso que se contestara a la dimisión aceptándola, pero que constara en acta que en ningún caso los Sres. académicos firmantes de la carta abierta ostentaban la menor representación académica, sino únicamente su criterio personal. A continuación, intervendría César Cort para recordar la reiterada benevolencia de la Academia hacia Vázquez Díaz, concediéndole más plazos que a ningún otro para su toma de posesión.

---

<sup>96</sup> En una entrevista, reconocía que no le había sorprendido la concesión de la medalla de honor. Tenía la convicción de que se la iban a dar. “No figuraba en el Jurado José Francés, mi contradictor de siempre, y aunque se susurró que él y sus amigos en el Jurado querían declararla desierta, se impuso al fin la justicia. Creo ser el pintor que este año merecía este alto galardón”... “Creo que mi medalla sólo les ha dolido a las fieras que aspiraban a llevarla, y no han podido por carencia de obra digna, y a sus valedores. La polémica entablada por los envidiosos ha servido para que la medalla me caiga más en gracia. En la misma entrevista, le preguntaban cómo veía la pintura joven, a lo que contestó: “Hay mucho confucionismo. Estoy convencido de que la juventud actual se irá desprendiendo de *ismos* y hallando su modo plástico, su personalidad más viva. Ahora abundan los reflejos de viejas cocinas y estilos ya pasados. Pero hay muy buenas promesas”. RABASF. Archivo. Sign. 5-272-11.

No obstante, propuso que se realizase alguna gestión en privado para que retirara la renuncia. Sánchez Cantón intervino en otro sentido, pues expuso que se le aceptara la dimisión y se le sometiera a la disyuntiva de que retirara el cuadro entregado o lo dejase para formar parte del Museo. En opinión del Sr. Zuazo, el cuadro era propiedad de la Academia y no procedía su devolución. En cambio, el Sr. Yárnoz intervino para señalar que el cuadro no pertenecía a la Academia, sino a su autor. Finalmente, se acordó aprobar la propuesta del director de contestarle aceptando la dimisión, pero sin mencionar el asunto del cuadro<sup>97</sup>. Posteriormente se declaró oficialmente la vacante y se procedió a su convocatoria.

En 1960, en la Sesión Ordinaria de 14 de noviembre se dio cuenta de la publicación en el *BOE* de la vacante por fallecimiento del Sr. Álvarez Sotomayor. En la Sesión Ordinaria de 19 de diciembre se presentó el dictamen de la sección de Pintura sobre las dos propuestas presentadas. Una, a favor de Rafael Pellicer, firmada por Julio Moisés, Joaquín Valverde y Juan Adsuara y otra, en apoyo de Luis Mosquera, presentada por Manuel Gómez Moreno, Eugenio Hermoso y Enrique Lafuente Ferrari. La sección consideraba que se encontraban dentro del artículo 80 del Reglamento y los clasificaba: primero, Rafael Pellicer y, en segundo lugar, Luis Mosquera. Se convocó Sesión Extraordinaria el 9 de enero de 1961 para la votación de las candidaturas. De los cuarenta y cuatro académicos, únicamente tenían derecho a votar, según las nuevas normas, por haber asistido a las sesiones estipuladas, treinta y ocho. El número de votos para ser elegidos se fijaba en veinticinco, que correspondían a los dos tercios del censo de treinta y ocho votantes. El cómputo fue de veintiséis votos presenciales, diez por escrito y dos abstenciones, una por enfermedad y otra porque no ejercía su derecho. Terminado el escrutinio, en vista de que no se había conseguido el número estipulado, el director informó de que se volvería a votar quince días después. Por lo tanto, el día 23 de enero de 1961 se produjo la segunda votación y en esta ocasión el quórum exigible era de las dos terceras partes del total, es decir, veinticinco sufragios. Tras la votación, ninguno de los candidatos alcanzó el porcentaje exigible, por lo que quedaba anulada la votación, quedando fijada la tercera y última para el 6 de febrero. Realizado el escrutinio y no habiendo alcanzado tampoco ninguno de los candidatos el número

---

<sup>97</sup> El 2 de abril de 1958, Vázquez Díaz retiró su *Autorretrato* de la Academia.

exigido de dos tercios, es decir, veinticinco, se suspendió la votación, debiéndose convocar de nuevo la vacante.

El 18 de abril de 1961 se volvió a publicar la plaza de Álvarez Sotomayor y el plazo concluyó el 18 de mayo. El día 22 de mayo el secretario dio cuenta de que se había presentado un escrito firmado por Daniel Vázquez Díaz con el ruego de que se sirviera tramitar su incorporación a la Real Academia como individuo de número en la vacante de la clase de profesor existente en la sección de Pintura, para lo cual acompañaba el correspondiente documento de recepción. Todo ello con arreglo a lo dispuesto en el artículo 92 del Reglamento corporativo. Añadía que el Sr. Vázquez Díaz había anunciado, en lo que se refiere el documento de recepción, que donaría a la Academia un cuadro original suyo titulado *Retrato de los hermanos Baroja* (cat. 27). El cuadro estaba comprometido para figurar en una exposición en Alicante y en ella se haría constar su pertenencia a la Academia. La Academia quedaba enterada de ello y acordaba la incorporación del Sr. Vázquez Díaz de acuerdo con las disposiciones reglamentarias y solicitaba la entrega del cuadro, aunque luego fuera remitido a la exposición en su día.

En el acta de 16 de noviembre de 1964 quedaba constancia de que el académico electo Sr. Vázquez Díaz enviaba un cuadro suyo para que figurara en el museo como primer paso para su ingreso como académico de número. La Academia agradecía el envío y designaba a Enrique Lafuente Ferrari para que contestara el discurso de ingreso del Sr. Vázquez Díaz. Pero seguía pasando el tiempo y en la Sesión de 27 de noviembre de 1967, el Sr. Esplá preguntaba cuándo caducaba el tiempo de un académico electo que no había tomado posesión del cargo, como era el caso del Sr. Vázquez Díaz. Intervino el director afirmando que el Sr. Vázquez Díaz había regalado un cuadro que se encontraba en la colección del Museo, consultándose posibles fórmulas que pudieran estar basadas en algún precedente para que la Academia pudiera recibirle como académico numerario. El asunto continuó en la Sesión siguiente, en la que se acordaría, en virtud del caso excepcional que concurría en el Sr. Vázquez Díaz, que le visitaran el director, Enrique Lafuente Ferrari, y Luis Mosquera para ofrecerle en una recepción privada el puesto de académico de número. En el encuentro acordaron hacer una recepción pública y

solemne el día 15 de enero, en la que intervendría el Sr. Lafuente Ferrari leyendo un resumen crítico de la carrera pictórica del recipiendario. En la Sesión siguiente a su ingreso, se propuso que los discursos de los Sres. Vázquez Díaz y Lafuente Ferrari leídos en la Sesión solemne de recepción se publicasen en el *Boletín Oficial de la Academia* y que se hiciese de ellos una separata restringida para ser repartida entre aquellas personas que la Academia juzgase interesadas en ellos.

#### **s) Anselmo Miguel Nieto**

En la Sesión de 6 de octubre de 1952 se comunicó el fallecimiento de Elías Salaverría y se procedió a convocar la vacante e inicio del plazo para presentar las propuestas e instancias, que concluiría el 6 del mes siguiente. La secretaría recibiría una sola propuesta suscrita por Manuel Benedito, Fernando Álvarez Sotomayor y José Capuz a favor de Anselmo Miguel Nieto. Reunida la sección de Pintura, dictaminó que estaba dentro de las condiciones estatutarias y se acordó celebrar la votación en la Sesión Extraordinaria de 24 de noviembre de 1952. Asistieron treinta y cuatro académicos y el presidente advirtió, antes de iniciar la votación, que para ser elegido académico se requería la mayoría absoluta de dieciocho votos. La votación se hizo por medio de papeletas y el candidato obtuvo treinta y tres votos a favor, por lo fue proclamado académico numerario electo. No se conserva en el expediente del candidato la hoja de méritos que acompañaba la propuesta, pero en la carta que le envió la Academia comunicándole su elección se indica que “en atención y deber de justicia a sus positivos méritos y a lo admirable de su obra, realizada a lo largo de una vida fecunda y entusiasta”. Anselmo Miguel Nieto contaba con una enorme fama dentro y fuera de España, fundamentalmente debido a sus numerosos retratos de encargo, género con el que había obtenido diversas medallas en exposiciones internacionales. Sin embargo, en las exposiciones nacionales únicamente participó en una ocasión, fuera de concurso, junto a su amigo Julio Romero de Torres. Después del fracaso de ambos, decidiría no volver a presentarse. El 15 de diciembre se informó en la Sesión del escrito de aceptación de la plaza enviada por el Sr. Miguel Nieto. Sin embargo, el ingreso no se llegó a producir pues fueron pasando los plazos y todas las prórrogas reglamentarias sin que respondiera presentando el discurso o una obra original. La Academia acordó



remitirle una carta el 17 de noviembre de 1954 comunicándole que en la Sesión anterior del día 15 se había acordado informarle de que el día 24 del mismo mes se agotaban todos los plazos, por lo que, si no cumplía con la obligación reglamentaria, la Academia, con profundo pesar, se vería obligada a tomar el acuerdo de volver a convocar la vacante.

En el acta de 29 de noviembre de 1954 se recoge que había hecho entrega de la obra (cat. 18) preceptiva reglamentariamente para su ingreso como académico de número. Pero como siguió pasando el tiempo, en la Sesión de 25 de junio de 1956 se volvió a retomar la situación de Anselmo Miguel Nieto pues aún no había ingresado. Se consultó a Eugenio Hermoso, encargado de redactar el discurso de bienvenida, por si lo tenía escrito y, por lo tanto, en qué fecha podría celebrarse el ingreso. Pero, alegando diversos motivos, Hermoso declinaba el honor, motivo por el que el director se vio obligado a encargárselo al Sr. Valverde, que acababa de ingresar en la corporación. Pero Anselmo Miguel Nieto falleció sin haber ingresado en la Academia<sup>98</sup>.

#### **t) Joaquín Valverde Lasarte**

En la Sesión de 13 de octubre de 1952 se dio cuenta del fallecimiento de Marceliano Santa María y se convocó la vacante, cuyo plazo concluía el 14 de noviembre. Se recibió una propuesta a favor de Joaquín Valverde Lasarte, firmada por Juan Adsuara, Enrique Lafuente y Julio Moisés. En la hoja de méritos del candidato figuraban los premios recibidos durante sus años de estudiante en la Escuela de Bellas Artes y su pensión de El Pular; las medallas de primera y segunda clase obtenidas en sendas Exposiciones Nacionales de Bellas Artes; el premio nacional de pintura mural obtenido en 1932; las cátedras en la Escuela Central de Bellas Artes: primero, de la asignatura de Preparatorio de Colorido y posteriormente de Colorido y Composición; los cargos ostentados: Vocal del Patronato del Museo Nacional de Arte Moderno, Subcomisario en la Exposición de Arte español en el Cairo, miembro del Comité organizador del Pabellón Español en la Bienal de Venecia durante cuatro ediciones y miembro del Comité organizador de la Bienal Hispano-americana en 1951; miembro del jurado en

---

<sup>98</sup> Por más que insistieron sus amigos no pudieron nunca convencerle para que tomara posesión, se negó con obstinación hasta el último de sus días. BRASAS EGIDO, 1980, p. 32.

oposiciones a cátedras de las Escuelas superiores de Bellas Artes así como en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes.

La sección de Pintura dictaminó que la propuesta cumplía los requisitos preceptivos y acordaba la votación en Sesión Extraordinaria de 1 de diciembre de 1952. Asistieron treinta académicos y fue elegido por unanimidad. En la Sesión siguiente de 9 de diciembre se leyó un oficio de Valverde aceptando la plaza, pero el tiempo fue pasando y dos años después, en la Sesión del 15 de noviembre de 1954 se expuso que el día 1 de diciembre se cumplía el plazo y todas las prórrogas reglamentarias sin que el elegido hubiera presentado el discurso o entregado una obra original. Antes de dicha fecha, en la Sesión del 29 de noviembre, Enrique Lafuente Ferrari intervino para hacer entrega del cuadro original de Joaquín Valverde (cat. 20), que se exponía en el Salón de Columnas, y decía que la siguiente semana añadiría el discurso. El director encomendó entonces a Lafuente Ferrari la contestación del discurso, pero aún habría que esperar hasta la Sesión de 28 de mayo de 1956, cuando Lafuente Ferrari hizo entrega de ambos discursos, el de ingreso del Sr. Valverde y el suyo, que pasarían a la comisión censora. Finalmente, se fijó como fecha de ingreso el 24 de junio de 1956.

#### **u) Eduardo Martínez Vázquez**

Con motivo de la renuncia de Daniel Vázquez Díaz se convocó la vacante y en la Sesión de 29 de noviembre de 1954 se comunicó que se habían recibido dos propuestas. Una a favor de Ramón Stolz Viciano, suscrita por Manuel Benedito, Juan Adsuara y Enrique Lafuente y otra firmada por Fernando Labrada, Eugenio Hermoso y Valentín Zubiaurre en apoyo de Eduardo Martínez Vázquez, que había sido candidato competidor con Vázquez Díaz para la misma plaza que había quedado vacante. En la Sesión el 13 de diciembre los académicos que proponían a Stolz informaban de que, de acuerdo con su representado, retiraban la propuesta. Por lo tanto, la sección de Pintura dictaminó que el único candidato era Martínez Vázquez y que se encontraba dentro de las condiciones que marcaba el artículo 80 del Reglamento. En la Sesión Extraordinaria de 3 de enero de 1955 se procedió a la votación, a cuyo inicio se informaba de que, siguiendo las nuevas normas, era preciso obtener las dos terceras partes del censo académico, que era

de treinta y cuatro. El censor precisaba que, ateniéndose al porcentaje, los votos debían ser de 22,666 milésimas, por lo que habría que decidir si eran veintidós o veintitrés votos los requeridos, acordándose que fuesen veintidós. En la votación participaron veinticinco académicos presentes y siete por escrito. Martínez Vázquez obtuvo treinta y dos votos, por lo que fue proclamado académico numerario electo. En la Sesión de 17 de enero de 1955 se informó de una carta suya aceptando y agradeciendo su elección. Poco tiempo después, en la Sesión de 25 de junio de 1956, se dio cuenta de la carta dirigida por Martínez Vázquez al director, en la que comunicaba que había encargado al secretario de la corporación de que hiciera entrega, en su nombre, del cuadro que ofrecía a la Academia en cumplimiento reglamentario para su toma de posesión de académico numerario (cat. 21). Añadía que la obra la había elegido entre las que tenía en ese momento en su estudio, por lo que si al director no le parecía acertada ponía a disposición de la Academia las obras que aún conservaba, pues su voluntad era ceder la que se considerara más lograda. Los académicos pudieron ver el cuadro porque se expuso en la galería inmediata a la Sala de Juntas. El discurso de recepción por parte de la Academia fue encomendado al secretario, José Francés, y una vez aprobados los dos discursos por la comisión censora, se fijó la fecha de ingreso para el 18 de enero de 1959.

#### **v) Ramón Stolz Viciano**

Con motivo de la vacante por fallecimiento de López Mezquita, el 27 de diciembre de 1954 se recibió una propuesta firmada por Manuel Benedito, Fernando Labrada y Eugenio Hermoso a favor de Ramón Stolz Viciano. En la relación de títulos y méritos que la acompañaban figuraban los estudios en la Escuela Industrial de Valencia para Técnico Industrial y Aparejador con la obtención, por oposición, de premios en nueve asignaturas; estudios completos en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando con premios en cuatro asignaturas y medalla en Colorido y Composición; debido a circunstancias familiares no opositó ni solicitó pensiones o becas para el extranjero, pero fueron frecuentes sus viajes y estancias en París, Alemania y Bélgica por motivos de trabajos personales, lo que le permitió investigar las técnicas pictóricas según las últimas orientaciones; en la Escuela Superior de San Fernando ocupó la plaza de

profesor interino y posteriormente fue nombrado catedrático de Procedimientos Técnicos de la Pintura; académico correspondiente por la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza y vocal del Patronato del Museo Nacional de Artes Decorativas; terminaba con el epígrafe de *Obras realizadas*, donde aclaraba que únicamente citaba las existentes en templos y edificios pertenecientes a organismos oficiales, porque añadir las que había hecho para entidades privadas, colecciones particulares, etc., haría excesiva y enojosa la lectura.

Con el informe favorable de la sección de Pintura se procedió a la votación en la Sesión Extraordinaria de 14 de febrero de 1955. El número de académicos con derecho a voto era de treinta y dos, habiendo veinticinco presentes y siete ausentes. Para ser elegido debía obtener veintidós votos, que constituían las dos terceras partes de treinta y dos. Resultó elegido por unanimidad y fue proclamado académico electo. En la Sesión de 18 de febrero de 1957 se comunicó que Lafuente Ferrari había enviado por carta el discurso de ingreso de Ramón Stolz y la Academia acordaba que Lafuente redactara el discurso de contestación. Una vez aprobados ambos discursos por la comisión censora, se fijó el 23 febrero 1958 para la Sesión pública de ingreso.

#### **w) José Aguiar García**

En la Sesión Ordinaria de 1 diciembre 1958, el secretario informó del fallecimiento, en Valencia, de su compañero Ramón Stolz Viciano, quien se había trasladado para terminar unos trabajos de decoración en el edificio del Ayuntamiento. Se acordó levantar la Sesión en señal de duelo no sin antes hacer constar que se comunicaría al Ministerio de Educación Nacional para la reglamentaria convocatoria de la vacante.

El secretario, en la Sesión Ordinaria de 26 de enero de 1959, informó de que había concluido el plazo de presentación de propuestas para cubrir la vacante de Ramón Stolz y se habían recibido cuatro. Una a favor de Rafael Pellicer, firmada por Julio Moisés, Juan Adsuara y Joaquín Valverde. Otra en apoyo de José Aguiar suscrita por Eugenio Hermoso, Valentín Zubiaurre y Fernando Álvarez Sotomayor. Una tercera, avalando a Enrique Segura, secundada por José Ibáñez Martín, Gregorio Marañón y el Marqués de

Lozoya. La cuarta, respaldando a Godofredo Ortega Muñoz, iba respaldada por José Camón, César Cort y Federico Sopeña. A continuación se dio lectura a las respectivas listas de títulos y méritos de los cuatro pintores antedichos y el director dispuso que pasaran a la sección de Pintura para el dictamen reglamentario.

Rafael Pellicer presentaba sus méritos como pintor y grabador: destacaba las tres primeras medallas obtenidas en las Exposiciones Nacionales en las secciones de Pintura, Grabado y Dibujo, además de una segunda medalla en pintura y dos terceras medallas, una en pintura y otra en grabado; también los primeros premios nacionales de grabado y medalla de honor de la Dirección General de Marruecos y Colonias, premio “Valdés Leal” de pintura, así como los primeros premios obtenidos en el Congreso de Pediatría de Sevilla y otro de la Dirección General de Moneda y Timbre, a lo que unía el premio de la Dirección General de Bellas Artes por la decoración del techo del Teatro Real de Madrid; catedrático de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de San Fernando de Madrid y profesor de término de la Escuela Nacional de Artes Gráficas de Madrid; entre los cargos desempeñados, citaba el de vice-secretario de la Escuela Superior de Pintura de Madrid, miembro correspondiente de la Academia Nacional de Artes y Letras de La Habana, director de la Residencia de Paisajistas de El Pular; miembro de jurado en exposiciones y concursos nacionales en oposiciones a cátedra; pensiones como la del “Conde de Cartagena” y en la Residencia de El Pular y Granada y otra recibida del Ayuntamiento de Madrid; citaba una serie de obras murales que destacaban por su especial importancia y concluía con los museos en los que se conservaban obras suyas.

En la relación de méritos oficiales más importantes presentada por José Aguiar García, se hacía un repaso por orden cronológico: estudios de bachillerato en La Laguna, Tenerife y Derecho en la Universidad Central; primera y tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes; pensionado en Italia por el Cabildo Insular de la Gomera; premio del Ayuntamiento de Madrid en el Concurso Nacional del Círculo de Bellas Artes; premio Nacional de Pintura del Ministerio de Educación Nacional; pensión “Conde de Cartagena”; medalla de oro del Círculo de Bellas Artes en la Exposición Nacional de Bellas Artes; catedrático de la Escuela de Artes y Oficios

Artísticos de Madrid; medalla de honor extraordinaria en la Exposición Nacional de Barcelona; comisionado en la Exposición de Arte Español Contemporáneo en Buenos Aires y Río de Janeiro; premio nacional en el concurso “El Deporte y el Arte”; expone en Nueva York, La Habana y Caracas; sus obras figuraban en numerosos museo y colecciones particulares españoles y extranjeros; autor de pinturas murales en corporaciones y entidades particulares, cuadros de composición, retratos y paisajes; había pronunciado varias conferencias y escrito artículos sobre temas artísticos.

Los méritos presentados por Enrique Segura Iglesias empezaban señalando su domicilio en Madrid: estudió en la Escuela de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría; pensionado por la Diputación y por la Junta de Ampliación de Estudios; primera, segunda y tercera medalla en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes; encomienda de Alfonso X el Sabio; había participado en diversas exposiciones colectivas e individuales en España y en el extranjero; sus obras figuraban en diversos museos de arte contemporáneo y colecciones particulares dentro y fuera de España.

La hoja de méritos presentada por Godofredo Ortega no se conserva en el archivo de la Academia. Su biografía era muy diferente a la de los otros candidatos: pintor autodidacta que copiaba a los maestros en el Museo del Prado y preocupado por la pintura al aire libre; pintor cosmopolita que viajó de forma continuada por Europa; realizaría una de las primeras excursiones fundamentales de la Escuela de Vallecas; expuso en Madrid por primera vez en el Círculo de Bellas Artes y en 1939 fijó su residencia en su localidad natal, San Vicente de Alcántara (Badajoz), expone de nuevo en el Círculo de Bellas Artes, de Madrid en Barcelona, en la Galería Estilo de Madrid, en la I Bienal Hispanoamericana, obteniendo el Gran premio de pintura de la II Bienal Hispanoamericana de La Habana, participó en la exposición antológica de la Academia Breve de Crítica de Arte, en la XXVII Bienal Internacional de Venecia; se le dedicó una sala de honor en la III Bienal Hispanoamericana de Barcelona y en la XXIX Bienal de Venecia y continuaría exponiendo tanto en España como en el extranjero.

En estos años Ortega Muñoz gozaba de gran fama y éxito, estaba considerado como un destacado renovador del paisaje moderno español. Fue una buena ocasión para que

ingresara un pintor más moderno y con méritos suficientes, pero esa no fue la valoración que hizo la sección de Pintura, que lo colocó en el número tres, ni el resto de los académicos cuando ejercieron su derecho de voto.

En el acta de la Sesión Ordinaria de 2 de febrero de 1959 se recogió el dictamen emitido por la sección de Pintura, que señalaba que todos los candidatos se encontraban dentro de las condiciones que señalaba el art. 80 del Reglamento y los proponía en el siguiente orden: primero, José Aguiar; segundo, Rafael Pellicer; tercero, Godofredo Ortega Muñoz; y cuarto, Enrique Segura. Se fijó el día 23 de febrero para verificar la votación. La Sesión Extraordinaria se inició con la intervención de César Cort, que pedía la palabra para reiterar su criterio expuesto en la Sesión anterior sobre los sufragios emitidos por los académicos ausentes. Consideraba que Eduardo Martínez Vázquez no podía estar incluido en el censo de los académicos de reciente incorporación porque no había asistido, desde su ingreso, a ninguna sesión. Intervino el secretario para aclarar que Martínez Vázquez no había podido asistir a ninguna de las sesiones por encontrarse gravemente enfermo, pero estimaba que debía ser admitido su voto. El censor propuso, y así se acordó, que se aceptara su voto por escrito en aquella ocasión, pero que a partir de la próxima votación solo se permitiera el derecho al sufragio en el caso de presencia personal. Una vez llegado al acuerdo, el presidente ordenó que empezara la votación, a la que asistieron treinta y cinco académicos y se recibieron seis votos por correo. Finalizado el escrutinio, el resultado fue el siguiente: José Aguiar, doce votos; Rafael Pellicer, doce votos; Enrique Segura, diez votos; Godofredo Ortega, cinco votos y un voto en blanco. Al no haber obtenido ninguno de los candidatos el quórum de veintiséis sufragios para ser proclamado, el presidente manifestó que la segunda votación reglamentaria se verificaría en quince días, es decir el lunes 9 de marzo.

En la segunda votación el secretario dio cuenta de los cómputos exigidos por las nuevas normas. Según el acuerdo de la Sesión anterior, tenían derecho a voto treinta y ocho académicos de los cuarenta y tres. El resto no habían reunido el número de asistencias exigidas (nueve desde el 9 de marzo de 1958), entre ellos se encontraban Eduardo Martínez Vázquez y Joaquín María Navascués de Juan, recién ingresados. Se advirtió también que los artistas que no alcanzaran un mínimo de ocho votos quedarían

eliminados para el tercer sufragio. Se procedió a votar y el resultado fue el siguiente: José Aguiar, catorce votos; Rafael Pellicer, doce votos; Enrique Segura, seis votos; Godofredo Ortega, tres, y un voto en blanco. Al no lograr Segura ni Ortega Muñoz el mínimo de sufragios exigidos, quedaron eliminados.

Los terceros y últimos comicios fueron convocados para el 23 de marzo de 1959. Al inicio de la Sesión se advirtió que era necesario obtener veinticinco sufragios para ser elegido académico, correspondientes a las dos terceras partes de los que tenían derecho a votar. Se emitieron treinta y cinco votos y el resultado fue el siguiente: Rafael Pellicer obtuvo dieciocho; José Aguiar, dieciséis y un voto en blanco. Al no conseguir ninguno de los candidatos las dos terceras partes necesarias para ser elegido, la plaza fue declarada nuevamente vacante.

Publicada la vacante, en la Sesión de 23 de noviembre de 1959 se informó de las propuestas presentadas para su provisión: Rafael Pellicer Galeote, propuesto por Julio Moisés, Joaquín Valverde y Juan Adsua; José Aguiar García, apoyado por Valentín Zubiaurre, Eugenio Hermoso y Fernando Álvarez Sotomayor; Enrique Segura Iglesias, presentado por Gregorio Marañón, Juan de Contreras y José Ibáñez Martín. Pasadas a la sección de Pintura para su dictamen, quedaron ordenadas de la siguiente forma: primero, José Aguiar; segundo, Rafael Pellicer, y tercero, Enrique Segura. Según la normativa, debían transcurrir quince días desde esta aprobación y la votación, por lo que se fijó para el 14 de diciembre. El secretario, iniciada la Sesión Extraordinaria, informó de que, según las normas que regían la elección de académicos, de los cuarenta y cuatro miembros que constituían la corporación, seis estaban exentos de voto, por lo que tomaban parte en la misma treinta y ocho académicos. El resultado del escrutinio fue el siguiente: José Aguiar, trece; Rafael Pellicer, doce; Enrique Segura, once y dos votos en blanco. Al no conseguir ninguno de los candidatos los veintiséis sufragios exigidos, el director anunció que la segunda votación tendría lugar quince días más tarde, es decir, el 28 de diciembre. En la Sesión Extraordinaria se informó de que tenían derecho a votar cuarenta académicos de los cuarenta y cuatro existentes. Para ser elegido, los candidatos necesitaban las dos terceras partes del total del censo, no pudiendo pasar a la tercera votación el que no alcanzase un mínimo de nueve votos, que en este caso era la



tercera parte del quórum. Votaron treinta y cinco académicos y una vez verificado el escrutinio, el resultado fue el siguiente: José Aguiar, quince votos; Pellicer, once; Segura, nueve. Al no obtener ninguno el mínimo requerido, pasaron a la tercera y última votación en la Sesión convocada para quince días después. Así, el 18 de enero de 1960 se procedió a la tercera y última votación para cubrir la vacante de Ramón Stolz, indicando el secretario en esta ocasión que cuarenta y un académicos tenían derecho a votar. El porcentaje de votos correspondiente al quórum de las dos terceras partes era de veintisiete sufragios. Se emitieron en total treinta y nueve sufragios con el siguiente resultado: José Aguiar, diecinueve votos; Rafael Pellicer, diez y Enrique Segura, diez. Ninguno de los candidatos obtuvo el quórum exigido y el presidente declaró de nuevo que no había lugar a la propuesta.

En la Sesión Ordinaria de 8 de febrero de 1960, el Sr. Pérez Comendador preguntó si se había anunciado o se iba a anunciar nuevamente la plaza vacante de Ramón Stolz. El director explicó que, para evitar casos como los que estaban sucediendo, el Instituto de España, interpretando el criterio unánime de las Academias, se había dirigido a la Subsecretaría del Ministerio de Educación con una razonada petición de modificación de las normas vigentes, lo que en muchos aspectos significaría volver a los Estatutos y Reglamentos anteriores.

De nuevo se publicaba en el *BOE* del 22 de abril de 1960 la vacante por fallecimiento de Ramón Stolz. Se recibió una propuesta a favor de Rafael Pellicer, firmada por Julio Moisés, Joaquín Valverde y Juan Adsuara y otra, proponiendo a José Aguiar, suscrita por Valentín Zubiaurre, Eugenio Hermoso y Enrique Lafuente Ferrari. El 13 de junio de 1960 se leyó un informe de la sección de Pintura indicando que ambos cumplían los requisitos y eran ordenados: primero, José Aguiar y segundo, Rafael Pellicer. Se acordó aplazar la votación hasta otoño, por lo que para el 24 de octubre quedó convocada la Sesión Extraordinaria, pero se tuvo que suspender porque no se había reunido el número mínimo de académicos exigidos en las nuevas normas establecidas por el Ministerio para las votaciones. Habían asistido veinte académicos y se necesitaban veintidós. De nuevo se convocó la Sesión Extraordinaria para el 31 de octubre de 1960 a fin de realizar la primera votación para cubrir la vacante de Ramón Stolz. Se dio cuenta de que

el objeto de la Sesión era la votación de las propuestas de Aguiar y Pellicer. Era la primera votación en tercera convocatoria. El secretario, antes de la votación, aclaró que de los cuarenta y tres académicos que componían la corporación, tenían derecho de sufragio treinta y nueve, debiendo observar que para ser elegido era necesario obtener las dos terceras partes de los que tenían derecho a votar, lo utilizasen o no, e hiciesen uso de ello, bien por escrito o personalmente. Dicha tercera parte era de trece y, por tanto, de veintiséis el número de los exigibles para la elección. Tras el escrutinio, el resultado fue: veintidós votos, José Aguiar; catorce, Rafael Pellicer, y uno en blanco, por lo que, no habiendo alcanzado el porcentaje exigido ninguno de los dos, se levantó la Sesión.

En la Sesión Ordinaria de 7 de noviembre de 1960, Julio Moisés informó de que había recibido una carta de Rafael Pellicer en la que le rogaba a él y a los otros dos firmantes de su propuesta, Adsuara y Valverde, que la retiraran para facilitar la labor de la Academia, manifestando su gratitud y reiterando sus mejores sentimientos hacia la corporación. La segunda votación de la tercera convocatoria para provisionar la vacante de Stolz quedó convocada para el día 14 de noviembre, siendo la única propuesta la de José Aguiar tras la retirada de Rafael Pellicer. Tomaron parte los veintinueve señores presentes y los siete que lo realizaban por escrito. En total, treinta y cinco. Se precisaban veintinueve sufragios para alcanzar el quórum y el resultado fue de treinta y tres votos para José Aguiar y dos en blanco, por lo que el director proclamó a José Aguiar académico numerario electo. En la Sesión Ordinaria de 6 de febrero de 1961, Sánchez Cantón presentó los discursos de Aguiar y Lafuente Ferrari para la recepción del primero, que quedó prevista para el día 19 de febrero de 1961.

#### **x) Rafael Pellicer Galeote**

En la Sesión de 28 de enero de 1963 se dio cuenta del fallecimiento de Valentín Zubiaurre. En el *BOE* de 22 de febrero se publicó la vacante, por lo que en el período de un mes se podían presentar las propuestas. Se recibió una sola a favor de Rafael Pellicer, suscrita por Manuel Benedito, Julio Moisés y Luis Menéndez Pidal. El 1 de abril se informó del dictamen de la sección de Pintura que consideraba apta la

candidatura, por lo que la votación se verificaría en Sesión Extraordinaria del 22 abril de 1963, obteniendo el candidato la unanimidad de los votos. Pero el 6 de mayo de ese mismo año falleció el académico electo.

En la Sesión Ordinaria de 10 de junio de 1963 hubo de darse cuenta de que se había recibido el *Retrato de la esposa del artista* de Rafael Pellicer (cat. 23), donado por su viuda, doña Carolina Zamora, que, en la carta de donación, explicaba que su marido tenía el cuadro como una de sus obras predilectas recientes y era uno de los testimonios más expresivos de su madurez.

#### **y) Luis Mosquera Gómez**

En la Sesión de 4 de marzo de 1963, el secretario informó de que se había publicado en el *BOE* del 26 de febrero la vacante por fallecimiento de Eugenio Hermoso. En la Sesión de 1 de abril se comunicaron las propuestas recibidas para cubrirla, que eran una a favor de Luis Mosquera Gómez, firmada por Manuel Gómez Moreno, Julio Moisés y José Aguiar; y otra a favor de Enrique Segura Iglesias, suscrita por el Marqués de Lozoya, José Ibáñez Marín y Francisco de Cossío. Reunida la sección de Pintura para examinar ambas propuestas, dictaminó que los candidatos cumplían los requisitos reglamentarios y los clasificaba: primero, Luis Mosquera y segundo, Enrique Segura.

En la hoja de méritos de ambos candidatos figuraban primera, segunda, y tercera medallas de la Exposición Nacional de Bellas Artes. En cuanto a la formación: Mosquera se citaba como discípulo del pintor gallego Román Navarro; estudios en París durante cuatro años; viajes por Europa en distintas ocasiones y titulado como profesor de dibujo en la Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando. Enrique Segura había cursado sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría y posteriormente viajó al extranjero pensionado por la diputación y también por la Junta de Ampliación de Estudios. Ambos señalaban su participación en diversas exposiciones colectivas e individuales en España y en el extranjero; sus obras figuran en diversos museos de arte contemporáneo y colecciones particulares. Entre las distinciones que presentan, Enrique Segura menciona la Encomienda de Alfonso X el Sabio; Enrique

Mosquera era miembro de la Real Academia Gallega y de la Real Academia de Bellas Artes de La Coruña, además de socio de honor del Círculo de Bellas Artes y del Salón de Otoño. Quizás lo que les diferenciaba era la dedicación docente de Luis Mosquera, que era profesor auxiliar numerario de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y miembro del jurado de oposiciones a cátedras de Escuelas Superiores de Pintura así como en Exposiciones Nacionales de Bellas Artes.

Se procedió a realizar la votación en la Sesión Extraordinaria de 29 abril 1963, en la que a su inicio se advirtió que, para ser elegido uno de los candidatos, se requerían veinticuatro votos, el quórum de las dos terceras partes. Tras el escrutinio, fue elegido Luis Mosquera con veintinueve votos frente a los siete de Enrique Segura. En la Sesión de 2 de diciembre de 1963, el secretario presentó el *Retrato de D. Manuel Gómez Moreno* (cat. 24), donado por el nuevo académico electo con arreglo al Reglamento y Enrique Lafuente Ferrari hizo entrega del discurso de ingreso de Mosquera y la Academia le encomendó la contestación del mismo. En la Sesión de 16 de diciembre de 1963 se informó de que ambos documentos podían ser leídos en la Sesión pública de 12 de enero de 1964 con motivo de su ingreso en la corporación. El 20 de abril del mismo año Luis Mosquera fue informado de que en la Sesión pública y solemne que celebraría el Instituto de España en el Salón de Actos de la Academia le correspondería prestar el juramento reglamentario.

#### **z) Enrique Segura Iglesias**

En el *BOE* de 29 de octubre de 1963 fue publicada la vacante por fallecimiento de Rafael Pellicer, a la que se recibieron tres propuestas. Una a favor de Gregorio Prieto Muñoz, firmada por Joaquín Valverde, el Marqués de Lozoya y el Duque de Alba. Otra que presentaba a Enrique Segura suscrita por Francisco de Cossío, José Aguiar y José Camón Aznar. Por último, la recibida en apoyo de Gregorio Toledo Pérez, rubricada por Fernando Labrada, Julio Moisés y José Yárnoz Larrosa.

La relación de méritos y títulos presentada por Gregorio Prieto era muy amplia, y junto a los éxitos nacionales e internacionales hacía una minuciosa relación de todos sus

reconocimientos provinciales y locales. Destacaba las dos primeras medallas en las Exposiciones Nacionales, una en pintura y la otra en la sección de dibujo, además de segunda y tercera medalla, primer premio en el III Certamen Nacional de Artes Plásticas y medalla de oro de Max Reinhardf, de Salzburgo. A continuación, se refería a las pensiones y becas, aludiendo a su pensión por dos cursos en el Paular de Rascafría, la pensión en la Academia de España en Roma, pensión para Ampliación de Estudios en París y Bélgica y la beca de la Fundación Juan March para estudiar en Bélgica y Holanda. Hace también una prolija lista de exposiciones nacionales e internacionales realizadas de forma individual y colectiva, entre las que se puede destacar las organizadas en el Museo Nacional de Arte Moderno, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, en la exposición de Pintores de África, y las Bienales de Madrid y Barcelona. En el extranjero expone en París, Roma, Berlín, El Cairo, Londres, Copenhague, y Buenos Aires. También presentaba un detallado listado de museos, entidades oficiales y coleccionistas que poseían sus cuadros y finalizaba con una minuciosa relación de libros editados en España y en el extranjero.

Gregorio Toledo iniciaba sus méritos refiriéndose a su dedicación docente, en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, en la que por aquellas fechas ocupaba la plaza de catedrático de Colorido. Había sido profesor de Preparatorio de Colorido en la Escuela de Santa Isabel de Hungría de Sevilla. También alegaba los estudios completos de pintura en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Entre las medallas y recompensas que menciona, además de algunas provinciales, destaca la beca “Conde de Cartagena”, otorgada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Había conseguido primera y segunda medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes así como la medalla de oro del Círculo de Bellas Artes en la misma exposición; primer premio en el Salón de Otoño, premio “Valdés Leal” y primer premio exposición-concurso de la Casa de la Moneda en Madrid. Detallaba algunas de sus obras y exposiciones a las que había concurrido como la Bienal de Venecia, las exposiciones de Arte español Contemporáneo de Berlín y Munich, en El Cairo y Alejandría, Buenos Aires y en la I Bienal Hispanoamericana y cuatro exposiciones individuales en Madrid, Barcelona y Gerona. Concluía con su presencia en tribunales de cátedras, exposiciones nacionales y pensiones a Roma.

Enrique Segura había disfrutado también de varias becas en el extranjero y obtenido primera, segunda y tercera medallas. Dedicado al retrato, también hacía referencia a los numerosos cuadros de este género realizados tanto en España como en el extranjero, además de algunos murales.

La sección de Pintura clasificó las propuestas según el siguiente orden: primero, Gregorio Prieto; segundo, Enrique Segura; y tercero, Gregorio Toledo e indicaba que todos cumplían los requisitos del artículo 80 del Reglamento, señalando el 27 de enero de 1964 para verificar la elección. Válidamente constituida la Sesión al asistir la mitad más uno de los académicos de número, en la primera votación tomaron parte todos los académicos de número con derecho a voto, bien personalmente o por carta certificada. Para ser elegido se requerían las dos terceras partes de los votos de los académicos, que en este caso era de veintiocho. En el caso de que ninguno obtuviera esa cantidad se realizaría una segunda votación en la misma Sesión y si ninguno obtuviera las dos terceras partes de los votos, se pasaría a realizar en la misma Sesión una tercera votación pero requiriéndose la mitad más uno de los votos.

Los académicos presentes eran treinta y uno y ni en la primera ni en la segunda votación se alcanzó el quórum requerido. En la tercera, el resultado fue el siguiente: Segura obtuvo veintiún votos; Gregorio Prieto, ocho y Gregorio Toledo, dos, por lo que fue proclamado Enrique Segura académico electo. Según los méritos relacionados, Gregorio Prieto y Gregorio Toledo presentaban una gran actividad y reconocimientos, sin embargo la dedicación de Segura al retrato y, en especial, ser el pintor del general Franco, debió de favorecer en parte su elección.

En la Sesión de 14 de diciembre de 1964 la comisión censora, siguiendo el artículo 62 del Reglamento, consideró que no había inconveniente para la lectura del discurso de ingreso del Sr. Segura, que ingresaría en la Sesión pública y solemne de 14 de febrero de 1965, acompañado por Fernando Labrada y José Aguiar. El 23 de abril del mismo año el Instituto de España celebró Sesión pública y solemne en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en cuyo acto le correspondió prestar el juramento reglamentario.

En la Sesión de 20 de febrero de 1967 se informó de que Segura donaba a la Academia quince dibujos suyos con objeto de incrementar su colección.

**a') Juan Antonio Morales Ruiz**

En la Sesión de 9 de diciembre de 1963 se informó de la vacante por fallecimiento de Manuel Benedito en el *BOE* del anterior día 5, para la que se recibieron dos propuestas. Por un lado, la de Francisco Gutiérrez Cossío, firmada por el Marqués de Lozoya, Julio Moisés y Fernando Labrada; por otro, la de Juan Antonio Morales Ruiz, suscrita por el Duque de Alba, José Camón Aznar y Antonio José Cubiles. En la Sesión de 17 de febrero de 1964 la sección de Pintura dictaminó que ambos cumplían los requisitos del artículo 80 del Reglamento y los clasificó de la siguiente forma: primero, Gutiérrez Cossío y, segundo, Morales.

En los méritos presentados por Pancho Cossío junto a su propuesta, citaba su formación artística con Cecilio Plá durante cuatro años. A continuación, mencionaba su primera medalla y la medalla de honor obtenidas en las Exposiciones Nacionales. Fue distinguido con la encomienda de la Orden de Alfonso X el Sabio. Viajó a París y firma un contrato con la Gallerie de France. Participó en los Salones de los Independientes, de las Tullerías, en exposiciones organizadas por la galería *Cahiers d'Art* y en diversas exposiciones colectivas. En España participó en numerosas exposiciones entre las que destacaba las de la Galería Estilo, el Museo Nacional de Arte Moderno, el Salón de los Once, I Bienal Hispanoamericano, Ateneo, etc. A nivel internacional participó en varias Bienales de Venecia y en Buenos Aires. Su obra se encontraba representada en diversos museos y colecciones de España y del extranjero. También citaba que habían sido muchas las personalidades que se habían ocupado de su obra. Como escritor había publicado diversos trabajos. Sin embargo, Juan Antonio Morales siguió una formación reglada, primero en la Escuela de Bellas Artes de San Alejandro en La Habana y después en la de San Fernando de Madrid. A lo que sumó su asistencia al estudio de Daniel Vázquez Díaz. Fue galardonado con primera y segunda medalla en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Con el Gran Premio de Venezuela en la I Bienal Hispanoamericana y en la II Bienal Hispanoamericana de La Habana el premio

Villarroig al mejor retrato. Premio Nacional de pintura y primer premio en el concurso de cartones para tapices con destino al Valle de los Caídos. Un pintor que también conoció y participó en la pintura de vanguardia pero que después de la Guerra Civil, pese a exponer con la Escuela de Madrid, su pintura se adaptó a los nuevos gustos.

El ingreso de Pancho Cossío hubiera supuesto un paso adelante en la renovación artística de la Academia. El pintor, después de la guerra, había regresado a España y colaborado en trabajos de propaganda y organización del nuevo régimen. Desde el punto de vista artístico, sus cuadros resultaron demasiado innovadores y no encajaron dentro de los parámetros estéticos del régimen franquista, interesado mucho más por obras académicas y tradicionales. Frente a ello, Morales supo adaptarse a los gustos imperantes después de la guerra. Él, que se había movido entre el arte de vanguardia, se adecuó a la pintura más tradicional del arte oficial.

A la Sesión Extraordinaria de 2 marzo 1964, convocada para verificar la votación, asistieron treinta académicos. Para obtener el título, con arreglo a las nuevas normas, era preciso conseguir las dos terceras partes de la totalidad de los cuarenta y tres académicos de la corporación. Si no se obtenía el quórum en la primera y segunda votación, sería necesaria la mitad más uno de los académicos presentes en la tercera votación y en esta última el resultado fue: Juan Antonio Morales, 20 votos; Francisco Gutiérrez Cossío, 9 votos; y un voto en blanco, por lo que el director proclamó a Morales académico electo. Poco tiempo después escribió aceptando su nombramiento. El ingreso se produjo en la Sesión pública y solemne de 23 de enero de 1966, acompañado por Enrique Segura y el Duque de Alba, siéndole impuesta la medalla número 3.

#### **b') Joan Miró Ferrà**

En la Sesión de 9 de noviembre de 1964 se informó del fallecimiento de Anselmo Miguel Nieto. Unos meses después, en la Sesión del 26 de abril de 1965 se dio cuenta de las dos propuestas recibidas para cubrir la vacante. Por un lado, la de Martínez Vázquez, Pérez Comendador y el Marqués de Lozoya presentando a Gregorio Prieto; y



por otro, Gregorio Toledo era propuesto por Julio Moisés, Fernando Labrada y Juan Adsuara. Ambas propuestas pasaban a la sección de Pintura para su examen y clasificación, informando luego la sección de que ambos candidatos cumplían los requisitos exigidos y los ordenaba: en primer lugar, Gregorio Toledo y, en segundo, Gregorio Prieto. Para realizar la votación se fijó el 14 de junio, pero ninguno de los candidatos obtuvo la cantidad de sufragios exigidos, por lo que la elección fue anulada y se acordó que la nueva convocatoria fuera en octubre<sup>99</sup>. Finalmente, se volvió a convocar la vacante en el *BOE* de 19 de enero de 1966 y se recibieron dos propuestas: una a favor de Gregorio Prieto, suscrita por el Duque de Alba, el Marqués de Lozoya y Luis Mosquera Gómez; y otra en apoyo de Joan Miró<sup>100</sup>, firmada por Francisco Javier Sánchez Cantón, Fernando Labrada y César Cort. La sección de Pintura consideraba aptas ambas propuestas y ordenaba a los candidatos: en primer lugar Gregorio Prieto y en segundo, Joan Miró<sup>101</sup>.

El *currículum vitae* que Joan Miró presentaba con su propuesta señalaba su formación en la Academia de Bellas Artes de la Lonja, con Modesto Urgell y José Pasco, y posteriormente en la Academia de Francisco Galí de Barcelona. Tras su primera exposición en la Galería Dalmau de Barcelona se instalaba en París. Hacía constar sus

---

<sup>99</sup> “A raíz de esta elección sin resultado, algunos académicos hicieron pública su opinión de que ninguno de los dos candidatos debería volver a presentarse, lo cual estaba en la tradición de la Academia además de exigirle el debido respeto a la corporación. Los valedores de Gregorio Toledo, renunciarían a presentarlo otra vez, pero no así los de Gregorio Prieto que, empeñados en un “tour de force” con el resto de la Academia, volvieron a presentar su candidatura sin esperar además a que se reuniese la sección para cambiar impresiones sobre posibles candidatos, como era la costumbre” LABRADA CHÉRCOLES - BRASAS EGIDO, 1993, p. 49.

<sup>100</sup> “Tras proclamarse la vacante de dicha plaza, se reunirían Sánchez Cantón, Cort y Labrada, a requerimiento de éste último, quien les comunicaría la grave situación que en su opinión atravesaba la sección de Pintura y la necesidad de buscar un candidato que satisficiera al Pleno y rompiera el “impasse” creado. Pronto se plantearía a los tres reunidos la conveniencia de que dicho candidato tuviera el máximo prestigio –incluso internacional–, con el fin de salir al paso de las numerosas críticas de anquilosamiento hechas a la Academia por los defensores de las nuevas corrientes artísticas. De ahí, que se hablase de Picasso, Dalí y Miró como posibles nombres. Descartados los dos primeros por muchas razones –entre ellas la objetiva de que no estaban en España–, César Cort haría saber que era amigo personal de Joan Miró y podía conocer su disposición al respecto.

Al día siguiente se haría la oportuna gestión a través de un representante de Cort en Palma de Mallorca, tras la cual Miró aceptó que se presentase su candidatura, si bien manifestó que le habría satisfecho le hubiese precedido Picasso. Acto seguido se formalizaría el expediente, presentándose la candidatura de Miró que –como era de esperar– produjo el consiguiente revuelo en la Academia y fuera de ella”. LABRADA CHÉRCOLES–BRASAS EGIDO, 1993, p. 49.

<sup>101</sup> Labrada comentaría en una carta a su amigo Ibáñez Martín: “¡Miró clasificado por méritos detrás de Prieto! ¡ Lo que se van a reír de la Academia en España y en el extranjero! Es el caso más bochornoso que yo he visto en mi larga vida académica..” LABRADA CHÉRCOLES–BRASAS EGIDO, 1993, p. 49.

exposiciones en París, algunas de ellas con el grupo surrealista y con el grupo cubista; en Nueva York en varias ocasiones, con obras de cerámica; Milán; Tenerife, con el grupo surrealista; Barcelona; Berna; retrospectivas en Bruselas, Amsterdam y Basilea; antológicas en Nueva York y París. Murales pictóricos y cerámicos, con Llorens Artigas, para la Universidad de Harvard, así como un mural cerámico para el Jardín del Palacio de la Unesco, París. Gran Premio de Arte gráfico en la Bienal de Venecia y Premio Guggenheim. Una trayectoria muy diferente a la de todos los anteriores.

La candidatura de Joan Miró era muy audaz y suponía el inicio de la transformación de la Academia. Los méritos presentados por el candidato no tenían nada que ver con ninguno de los anteriores. En algunos casos hacía constar su participación en exposiciones con el grupo surrealista y con el grupo cubista, lo que evidenciaba su posición en las vanguardias históricas. Si bien es cierto que fue elegido, parece que las opiniones expresadas en la prensa contra su elección por algunos académicos le llevaron a alargar la decisión de ingresar en la Academia. La votación se fijó para la Sesión Extraordinaria de 21 de marzo y fue elegido Joan Miró por mayoría de votos en tercera votación<sup>102</sup>. En el acta de 9 de mayo de 1966 Pérez Comendador hacía constar lo insólito de que, un mes después de su elección, el nuevo académico pidiera un aplazamiento de su respuesta para aceptar la distinción. No le sorprendía, dado que conocía un telegrama enviado por Miró antes de celebrarse su elección en el que rogaba se desistiese de votarle porque deseaba estar al margen de toda actividad que no fuese su trabajo. Una copia del telegrama se la había entregado Enrique Lafuente, pero también lo conocían el director y otros académicos. Por otra parte, recordó que dos amigos de Miró, a quienes encontró en la exposición de cerámica<sup>103</sup>, le dijeron que estaban convencidos de que Miró aceptó que se presentara su candidatura sin saber que había otro aspirante y que, de haberlo sabido, no hubiera aceptado. Lafuente Ferrari intervino por alusiones, confirmando que el mismo día que iba a celebrarse la votación,

---

<sup>102</sup> “...antes de que Miró, pudiese contestar y enviar su aceptación, uno de los académicos –contrario a dicha elección– se permitiría declarar en una entrevista a la prensa: “Yo no he votado a Miró..”, apareciendo al día siguiente la frase publicada como titular. También, y rompiendo el secreto académico, llegaría a Gregorio Prieto todos los detalles de las votaciones, tanto en la sección como en el Pleno, haciéndolos públicos un diario barcelonés”. LABRADA CHÉRCOLES–BRASAS EGIDO, 1993, p. 49.

<sup>103</sup> Exposición “Cerámica española de la Prehistoria a nuestros días” inaugurada el 23 de marzo de 1966 en el Casón del Buen Retiro y en la que se mostraban objetos del catalán Llorens Artigas, el artista que colaboró con Miró en diversas realizaciones para Nueva York, París, Chicago o Suiza.

un amigo de Miró le entregó copia de un telegrama en el que el pintor rogaba a sus amigos que no le votasen por haber decidido no ocuparse de otra actividad que no fuera su trabajo. Lafuente pensó que los académicos que habían presentado la propuesta darían cuenta del telegrama y no le pareció elegante decirlo pues había comprometido su apoyo a otro candidato y podría parecer que lo comunicaba para restarle votos a aquél.

En la Sesión de 11 de marzo de 1968 se dio cuenta de la carta remitida por Joan Miró al director, Francisco Javier Sánchez Cantón, agradeciendo su elección como académico y excusándose por la tardanza en expresarlo. En relación a la obra que debía entregar, siguiendo el precepto reglamentario, Miró justificaba que según eran creadas en su taller salían para atender sus compromisos establecidos con sus marchantes de París y Nueva York, por lo que no disponía de ninguna que pudiera figurar en el Museo de la Academia. Ello, unido a su ingente labor en la preparación de exposiciones, le obligaba a dejar para más adelante el asunto.

Seguía pasando el tiempo y en la Sesión de 25 de mayo de 1970, Orduña recordaba que con Miró se repetían los casos de Anselmo Miguel Nieto y Daniel Vázquez Díaz, por lo que proponía que se le comunicase el plazo reglamentario para su ingreso. Por su parte, Subirá recordaba que había sido elegido el 21 de marzo de 1966. Intervinieron Salas, Aguiar y Angulo considerando que el asunto debía aplazarse hasta que se reformara el Reglamento en estudio. El tema se retomaría en enero de 1971 con una nota dirigida a la Academia por César Cort, en la que el académico exponía que el artículo 92 del Reglamento vigente señalaba los plazos máximos que se podrían conceder a los académicos electos para que tomasen posesión. Como Joan Miró no había cumplido esos requisitos y la Academia necesitaba contar con el número suficiente de académicos que aportasen su colaboración, solicitaba a la Academia la aplicación del Reglamento y en consecuencia se declaraba la vacante. El día 2 de febrero del mismo año era aprobada la propuesta y declarada la vacante en la sección de Pintura, que era comunicada a la Subsecretaría para su publicación.

### **c') Joaquín Vaquero Palacios**

El 7 de octubre de 1968 se informaba de la vacante por fallecimiento de Julio Moisés en Suances. En la Sesión 27 de enero de 1969, la sección de Pintura exponía su dictamen de las propuestas presentadas para cubrir la vacante, que eran la de Joaquín Vaquero, presentado por el Marqués de Lozoya, José Camón Aznar y Joaquín María Navascués; y la de Gregorio Prieto, suscrita por Joaquín Valverde Lasarte, Joaquín Rodrigo Vidre y Enrique Pérez Comendador. La comisión resolvió que ambos estaban dentro de lo establecido en el artículo 80 del Reglamento y los clasificaba: en primer lugar Joaquín Vaquero y, en segundo, Gregorio Prieto. Joaquín Vaquero presentaba un largo *curriculum vitae* con su título de arquitecto en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid; pensionado por la Junta de Ampliación de Estudios, en Norteamérica, viajes de estudios pensionado por el gobierno español a los Estados Unidos, Méjico y América Central; primera medalla de Arquitectura en la Exposición Nacional de Bellas Artes compartida con Luis Moya, primera y segunda medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes en la sección de Pintura, primer premio de la exposición nacional de Barcelona, medalla extraordinaria del Ministerio del Ejército, premio de la República Dominicana en la I Bienal Hispanoamericana, segundo premio, en colaboración con José Capuz, en el concurso nacional para el monumento a José Tartiere Lenegre; Director de la Academia Berri, de pintura y dibujo; ilustraciones de libros, numerosas exposiciones individuales y colectivas en España y en el extranjero, realiza decorados para “Teatro de Arte”, proyecta y dirige restauraciones, realiza bajorrelieves, murales, estatuas, miembro de jurados, miembro de la Academia de San Luca, Roma y ostenta la Encomienda de número de Isabel la Católica y Vice-Cónsul honorario de la República del Salvador en Madrid. Añadía que hablaba español, francés, inglés e italiano.

A Gregorio Prieto, que se presentaba por cuarta vez, la sección de Pintura lo colocaba en segunda posición y el pleno de académicos tampoco pareció apoyarle en esta ocasión.

Fijado el 10 de febrero para la votación de los candidatos, una vez realizado el escrutinio fue proclamado Joaquín Vaquero académico de la corporación. En la Sesión

de 20 de octubre de 1969 el secretario informó de que se había recibido el discurso de ingreso de Vaquero y la Academia designó al Marqués de Lozoya para su contestación. El 14 de diciembre ingresó acompañado por Morales y Segura y recibió la medalla número 31.

#### **d') Hipólito Hidalgo de Caviedes Gómez**

En la Sesión del 17 de marzo de 1969, tras comunicarse el fallecimiento de Vázquez Díaz, y ser convocada la vacante, se recibieron dos propuestas: uno de los candidatos era Hipólito Hidalgo de Caviedes, presentado por Enrique Lafuente Ferrari, Luis Gutiérrez Soto y Luis Mosquera; el otro aspirante, Ricardo Macarrón, que era apoyado por Secundino Zuazo, José Planes Peñalver y el conde de Yebes. En la Sesión Ordinaria de 2 de junio de 1969 se leyó el dictamen de la sección de Pintura que reconocía que ambos cumplían los requisitos y los clasificaban: primero, Hipólito Hidalgo de Caviedes y segundo, Ricardo Macarrón.

Los méritos aportados por Hipólito Hidalgo de Caviedes eran los siguientes: inició su formación artística en el estudio de su padre, que luego amplió en la Escuela de Bellas Artes de Madrid y, pensionado por la Junta de Ampliación de Estudios, en la Academia de Bellas Artes de Florencia y en la Escuela Estatal Unida para las Artes Libres y Aplicadas de Berlín; premiado en la Exposición Nacional de Bellas Artes, en la de Iberoamericana de Sevilla y primer Premio Internacional del Instituto Carnegie; figuró en el grupo de artista ibéricos; viajó por Europa y fijó su residencia en Cuba y Estados Unidos; durante nueve años invitado en la Exposición Internacional del Instituto Carnegie y posteriormente nombrado miembro del jurado; pintó los murales del Pabellón de España de la Prensa Católica en el Vaticano; representó a España en la exposición de Arte Contemporáneo en la Feria Mundial de Nueva York; expuso y sus obras en varios museos y colecciones particulares de Europa y América; enumeraba algunas de sus pinturas murales más destacadas.

No se conserva la hoja de méritos del otro candidato propuesto, Ricardo Macarrón, que pertenecía a una familia de tradición artística; estudió en la Escuela de Artes Aplicadas,

en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y fue becado por el Instituto francés en París. Obtuvo el premio “Duque de Alba” para bodegones en el Salón de Otoño de Madrid, la primera y tercera medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes, medalla de oro de la Dirección General de Bellas Artes y miembro de la Royal Society of Portrait de Londres. Pintor oficial de la familia real española, realizó retratos a otros miembros de la realeza extranjera y pintó a numerosas personalidades políticas, sociales y económicas.

En esta ocasión, Hidalgo de Caviedes representaba la opción más moderna frente a la más tradicional de Ricardo Macarrón, pero que contaba con sus trabajos para la Familia Real.

En la Sesión Extraordinaria de 16 de junio de 1969 fue elegido por mayoría Hidalgo de Caviedes y el siguiente día 23 se recibió en la Academia su aceptación. En la Sesión de 23 de febrero de 1970 la comisión censora autorizó la lectura de los discursos de Hidalgo de Caviedes y la contestación de Lafuente Ferrari, produciéndose el ingreso el 8 de marzo de 1970.

#### **e') Teodoro Miciano Becerra**

En la Sesión de 26 de abril de 1971 se publicó la vacante por fallecimiento de Elías Salaverría, que no llegaron a ocupar ni Anselmo Miguel Nieto ni Joan Miró. En el acta de la Sesión de 7 de junio de 1971 se recogía el dictamen de la sección de Pintura para estudiar la única propuesta para cubrir la vacante. Proponían a Teodoro Miciano Becerra, José Aguiar, Luis Mosquera y Enrique Segura. Parece que la propuesta estaba pensada para cubrir con un grabador una de las plazas de la sección de Pintura. El único pintor y grabador que había formado parte de la sección hasta el mes anterior había sido Fernando Labrada, pero había presentado su dimisión. El candidato presentaba un amplio *currículum vitae*: título de bachiller superior, de profesor de Dibujo en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, estudios superiores de Bellas Artes en la Escuela de Sevilla así como preparatorio de Arquitectura en la Universidad de Sevilla y en Madrid; en cuanto a su labor docente, exponía su dedicación como profesor especial

de Arte Decorativo aplicado a las Artes Gráficas en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Jerez, profesor de término de Procedimientos de Ilustración del Libro del Conservatorio de las Artes del Libro de Barcelona, profesor de término de Litografía de la Escuela Nacional de Artes Gráficas de Madrid, catedrático de Dibujo de Ilustración de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y profesor de término de Ilustración y de Historia del Arte en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Madrid; entre los premios y recompensas, había recibido la segunda y tercera medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes en la sección de Grabado, primera medalla de la Exposición Nacional de Artes Decorativas, dos premios nacionales de Grabado, diploma de primera clase en la Exposición de Arte Religioso Contemporáneo; en carteles y artes graficas y publicitarias ostentaba seis primeros premios y cuatro segundo premios además de setenta y seis premios en concursos para bocetos de sellos de correos; entre las actividades de carácter artísticos más destacados cita exposiciones individuales y colectivas, ilustraciones de libros de bibliófilo, dirección artística de diversas revistas, proyectista de la Fabrica Nacional de Moneda y Timbre; elegido artista miembro de la ONU de Nueva York; y citaba también publicaciones, traducción y revisión de veintidós libros de Arte, y conferencias.

La votación se celebró el 21 de junio de 1971 y fue proclamado académico electo de la corporación. En la Sesión de 8 de noviembre de 1971, Lafuente Ferrari entregó el discurso de ingreso de Miciano y la Academia le encomendó la contestación. Una vez leídos los discursos y aprobados por la comisión censora, el ingreso se produjo el 1 de marzo de 1972, entrando en el salón acompañado por Enrique Segura e Hipólito Hidalgo de Caviades. Levantada la Sesión, los asistentes pudieron admirar la maravillosa edición de *El Quijote* de Cervantes (cat. 30), obra cumbre del nuevo académico, expuesta en la sala contigua al Salón de Actos.

#### **f) Álvaro Delgado Ramos**

Convocada la vacante por fallecimiento de Eduardo Martínez Vázquez, se presentaron las siguientes propuestas: Álvaro Delgado Ramos, firmada por José Camón Aznar, Francisco de Cossío y Xavier de Salas; Gregorio Prieto, suscrita por el Marqués de

Lozoya, Joaquín Vaquero e Hipólito Hidalgo de Caviedes; Rafael Martínez Díaz, propuesto por Enrique Segura, Juan Antonio Morales y José Hernández Díaz; y Genaro Lahuerta, apoyado por Enrique Pérez Comendador, José Aguiar y José Muñoz Molleda. La sección de Pintura en su dictamen de 6 de marzo de 1972 consideró que todos se encontraban dentro de las condiciones que señalaba el artículo 80 del Reglamento y los clasificó por el siguiente orden: primero, Álvaro Delgado; segundo, Gregorio Prieto; tercero, Rafael Martínez Díaz; y cuarto, Genaro Lahuerta.

Álvaro Delgado presentaba sus méritos distribuidos en exposiciones individuales, exposiciones colectivas, bienales, museos españoles y extranjeros en los que tenía obra y distinciones. Relacionaba los siguientes méritos: becario por el gobierno francés, el gobierno italiano y la Fundación Juan March; primer premio del concurso nacional de carteles para teatro del SEU, primer premio en proyectos para figurines y decorados de teatro, presentado por la Academia Breve de Crítica de Arte, premio Cuba de pintura en la II Bienal Hispanoamericana, segundo premio y gran premio en la exposición Internacional de Arte Mediterráneo (Alicante), Gran premio de pintura en la I Bienal de Arte Mediterráneo (Alejandría), primera medalla de Dibujo en la Exposición Nacional de Bellas Artes, medalla de oro en el XII Salón Nacional de Grabado de Madrid, gran premio de Dibujo en el Primer Concurso Nacional de Artes Plásticas de Madrid, vocal del patronato del Museo del Prado y Comendador de la Estrella de Etiopía; añade una amplia bibliografía.

El *curriculum vitae* de Genaro Lahuerta recoge numerosas distinciones: beca de “Conde de Cartagena”, de la Fundación Juan March, pensionado por Relaciones Culturales de Francia y, unos años después, de España en Francia; primera, segunda y tercera medallas en Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, medalla de honor en la V exposición de pintores de África y en la XX exposición Nacional de Otoño de Sevilla, medalla de oro en la Arts–Sciencies–Lletres de París, en el V Salón Nacional de Pintura de Málaga, del Concurso Nacional de Pintura de Murcia, en la Exposición Nacional de Tarragona y en la de Lérida, Gran premio “José Antonio” en la Exposición Nacional de Alicante, medalla de plata al mérito de las Bellas Artes, primera medalla en la Bienal del Reino de Valencia; encomienda de Alfonso X El Sabio, Consejero



Nacional de Educación, académico de honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona, académico correspondiente de la Real Academia de Santa Isabel de Hungría de Sevilla; catedrático y director de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos y director y profesor de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Valencia; participa en exposiciones internacionales organizadas por el Instituto Carnegie de Pittsburgh, con los artistas ibéricos, en la Bienal de Venecia y en diversas ciudades españolas y extranjeras; su obra se encuentra en diversos museos y colecciones nacionales y extranjeras y termina con diversa publicaciones e ilustraciones.

Rafael Martínez Díaz presentaba junto a su *curriculum vitae* un catálogo fotográfico de sus obras. Alumno de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, obtuvo primera, segunda y tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes, además de otros reconocimientos como tres premios del Ayuntamiento de Sevilla, uno del Ayuntamiento de Palma de Mallorca y otro del de Granada, así como el premio “Valdés Leal”. Fue pensionado por el Ministerio de Educación Nacional en la Residencia de Pintores de Granada y por la Real Academia de San Fernando con la beca “Conde de Cartagena”. Entre los cargos destaca su cátedra de Paisaje en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, profesor de término de Colorido y Procedimientos pictóricos en las Escuelas de Artes y Oficios de Sevilla y Madrid. Director de la Residencia de pintores en Segovia. Académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla y de la de San Quirce de Segovia. Miembro de tribunales de exposiciones, oposiciones y concursos. Concluía señalando las numerosas exposiciones individuales y colectivas en las que había participado así como museos y colecciones en donde se encontraba obra suya.

A Gregorio Prieto le proponían por quinta vez. En esta ocasión la propuesta más tradicional era la de Rafael Martínez Díaz.

La fecha para la votación de los candidatos quedó fijada para el día 20 de marzo. En la Sesión Extraordinaria se realizaron las tres votaciones reglamentarias, pero, ejecutados los escrutinios, ninguno de los propuestos obtuvo los votos necesarios, por lo que se acordó declarar nuevamente la vacante.

En la Sesión de 29 de enero de 1973 se dio cuenta de la única propuesta para cubrir la vacante por fallecimiento de Eduardo Martínez Vázquez a favor de Álvaro Delgado Ramos, que firmaban José Camón Aznar, José Aguiar y Xavier de Salas. La votación se ejerció en la Sesión Extraordinaria de 20 de febrero de 1973, en la que fue elegido el candidato. En la Sesión de 18 de febrero de 1974 el Sr. secretario presentó el discurso de Álvaro Delgado y el director encomendó a Enrique Lafuente Ferrari la contestación, produciéndose el ingreso el 16 de junio de 1974.

#### **g') Benjamín Palencia Pérez**

En la Sesión de 16 de marzo de 1972 se dio lectura a la carta de renuncia irrevocable de Fernando Labrada a su plaza de académico de número y, siguiendo el precepto reglamentario, se declaró la vacante en la sección de Pintura.

En la Sesión de 15 enero de 1973 se leyó el dictamen de la sección de Pintura acerca de las propuestas para cubrir dicha vacante. Eran dos: una favor de Rafael Martínez Díaz firmada por Enrique Segura, Juan Antonio Morales y Teodoro Miciano; y otra propuesta a favor de Benjamín Palencia suscrita por Camón Aznar, José Aguiar e Hipólito Hidalgo de Caviedes. Ambos cumplían los requisitos del artículo 80 del Reglamento y eran clasificados, en primer lugar, Palencia y en segundo, Martínez Díaz. Benjamín Palencia, en su hoja de méritos, decía que su vocación por la pintura se había despertado desde niño y su dedicación fue absoluta. No podía detallar las fechas y lugares de sus exposiciones pero eran más de un centenar las realizadas en España y el extranjero pero sí que podía añadir que su pintura, desde las primeras, despertaría la atención de críticos, poetas y escritores como Juan Ramón Jiménez, Alberti, García Lorca, Salinas, Guillén, Dámaso Alonso, Rosales, Vivanco y otros. Entre las distinciones españolas que podía aportar, señalaba tercera y primera medalla en la

Exposición Nacional de Bellas Artes, Gran premio de la I Bienal Hispanoamericana, sala especial en la Bienal de Venecia, medalla de oro de Ávila y Albacete, así como la gran cruz al mérito civil por las exposiciones de Munich y Dusseldorf. Añade a su labor pictórica algunas publicaciones de carácter literario así como sus estudios sobre Giotto, Piero de la Francesca y otros de carácter poético, como *Los niños de mi molino*, y artículos sobre arte y sobre naturaleza.

Los dos candidatos se habían interesado por el paisaje. La diferencia en la hoja de méritos era grande. La de Martínez Díaz ya ha sido comentada en la vacante cubierta por Álvaro Delgado. Benjamín Palencia presentaba unos méritos más internacionales y su pintura se había movido más en la vanguardia.

En la Sesión Extraordinaria 29 enero 1973 se realizó la votación y fue elegido Benjamín Palencia. En la Sesión de 18 de marzo de 1974 se presentó el dictamen de la comisión censora nombrada con arreglo al artículo 62 del Reglamento para examinar los discursos de Benjamín Palencia y Camón Aznar que se leerían en el acto de recepción del primero. Se propuso que la lectura fuese autorizada por no contener en su contexto nada que a ello se opusiera, quedando fijado el acto de ingreso, público y solemne, para el 2 de junio de 1974.

#### **h') Genaro Lahuerta López**

El 17 de junio de 1974 se celebró la sesión necrológica por fallecimiento de Teodoro Miciano y en la Sesión de 2 de diciembre se tomó el acuerdo de celebrar la votación de la única propuesta presentada a favor de Genaro Lahuerta, firmada por Hipólito Hidalgo de Caviedes, Enrique Segura y José Aguiar en Sesión Extraordinaria de 16 de diciembre 1974. El ingreso se produjo el 18 de enero de 1976.

**Capítulo III.-Discursos y contestaciones.**  
**Evolución de las ideas artísticas.**



**D**e acuerdo con el precepto estatutario, para que un académico de número tomase posesión de su puesto debía leer un discurso sobre cualquier punto que tuviera relación con las Bellas Artes, contestándole por escrito en nombre de la Academia el director o el académico que al efecto aquel hubiere designado. Para ser leídos en las Juntas Públicas, los discursos tenían que ser autorizados por la Academia. Posteriormente, según especificaba el Reglamento, el académico electo escogería el punto sobre el que versaría su discurso, añadiendo que tanto el discurso de ingreso como la contestación serían impresos por cuenta del académico electo, por lo que serían de su propiedad, pero la Academia los podría incluir en sus colecciones.

Con el fin de evitar los retrasos en los ingresos de académicos de la clase de profesor, que muchas veces venían justificados por tener que redactar el discurso de ingreso, y teniendo en cuenta que su forma de expresión eran las artes plásticas, en 1915 se modificó el artículo 41 de los Estatutos de 1873. A partir de ese momento, los electos de la clase de profesor podían bien leer el discurso o bien presentar una obra artística, original y de su mano, del carácter de su sección. A partir de ese momento algunos pintores se acogieron a la nueva normativa y para su ingreso entregaron una obra de su producción, y en la Junta Pública se limitaban a agradecer su elección y a recordar a su

antecesor. Sin embargo, en la mayoría de los casos continuaron planteando algunas reflexiones y la entrega de una o más obras de su mano. En todo caso, la Academia siempre designaba a algún miembro de la institución para que redactara el discurso de recepción y diera la bienvenida al nuevo miembro.

### **1. Academia y academicismos en Francia y España.**

De acuerdo con la definición del *Diccionario* de la Real Academia Española, el pintor académico es el que observa con rigor las normas clásicas, es decir, las normas que remiten a la Antigüedad griega o romana. Por ello, la Academia, impuso un tipo de enseñanza reglada con el objeto de llegar a un arte basado en la belleza a partir del estudio de las obras de la antigüedad; de ahí su interés por reunir copias de esculturas que sirvieran de modelo en la transmisión de esos cánones. Aprender a dibujar copiando otros diseños de autores con maestría consolidada era la etapa inicial de estudio. Desde el principio, los tratados de arte ya recogían consejos sobre este tipo de prácticas. La necesidad de suministrar a los alumnos un repertorio de obras ejemplares determinó la aparición de álbumes de grabados denominados “cartillas”.

En sentido opuesto se manifestaba Cecilio Plá al señalar como importante que en la primera educación de los niños había que tener en cuenta que “el estudio para interpretar la Naturaleza consiste en reproducir objetos corpóreos. Hay que desterrar radicalmente la costumbre de que se empiecen los primeros ejercicios de estudio copiando dibujos de plano (estampas)”<sup>104</sup>.

Para José Luis Gómez Molina<sup>105</sup>, la diferencia entre la época actual y otras anteriores reside fundamentalmente en la ausencia de unos modelos prestigiosos que sean únicos y estables. Lo que sí permanece a través de todos los tiempos es la necesidad de encontrar, gracias a los ejemplos, los verdaderos maestros con los que poder aprender.

---

<sup>104</sup> PLÁ, 1914, pp. 15-16.

<sup>105</sup> GÓMEZ MOLINA, 1999, p. 222.

En su discurso de ingreso<sup>106</sup>, Cecilio Plá defendía la formación estricta del alumno para conseguir una importante base a partir de la cual pudiera desarrollar su propia personalidad y señalaba ejemplos como El Greco, Velazquez o Goya, todos los cuales tuvieron sus maestros y a partir de ahí realizaron su aportación propia. En su *Cartilla*, el pintor planteaba una serie de ejercicios para el alumno y concluía diciendo que “Conseguida la fiel interpretación del natural, la originalidad de la obra dependerá del gusto, sentimiento, elección del asunto y ejecución del artista; su sensibilidad hará sentir en sus obras á los demás lo que se propuso expresar; desde luego cuanto más culto sea, más medios tendrá para triunfar en su arte”<sup>107</sup>.

Sin embargo, el arte académico no es estable sino que es un arte en evolución, sujeto a modas y cambios de gusto. Si el modelo de Academia española procede del modelo francés, sin embargo el arte académico español difiere bastante de dicho modelo. En todo caso, frente a ellos surgen nuevos modos de entender el arte que promueven la ruptura con la tradición.

En 1648, bajo protección real se creó la Academia Real de Pintura y Escultura en París, en cuyas reuniones los académicos mantenían debates teóricos sobre las normas del arte. Su deseo era diferenciarse de los artesanos y rivalizar con los pintores italianos, reunidos en academias desde el siglo anterior. A partir de ese momento, los pintores y escultores italianos ya no iban a ostentar el monopolio de estudiar y superar el arte antiguo pues los artistas franceses, mediante becas del Estado, también viajarían a Roma para hacer el mismo aprendizaje. La Academia, en la concepción elevada que querían promover de la práctica artística, impulsaba enseñanzas teóricas y el aprendizaje del dibujo. Desde el siglo XVIII, la doctrina de la institución francesa estaba regida fundamentalmente por los principios de universalidad e imitación. De acuerdo con ello, se podría decir que existía una belleza universal e invariable en la naturaleza que el artista debía saber diferenciar de las imperfecciones de la vida cotidiana. Este ideal había sido alcanzado ya por los maestros de la Antigüedad clásica y por eso se constituyeron en modelos a seguir por los alumnos. Otra de las bases de la enseñanza académica era el estudio del dibujo del natural, visto con la óptica de los antiguos.

---

<sup>106</sup> Véase resumen del Discurso en Anexo 3.

<sup>107</sup> PLÁ, 1914 p. 35.



Si los pintores españoles acudían al Museo del Prado para estudiar a los grandes maestros, desde 1793 los artistas franceses habían podido acceder al actualmente denominado Museo del Louvre, que, junto con el Museo de los Monumentos franceses, conseguirían ampliar el campo de referencias artísticas.

De todas formas, habría que señalar que los pintores académicos en Francia o *pompier*<sup>108</sup> estuvieron no solamente influidos por muchos aspectos del neoclasicismo, sino también por otros del romanticismo.

El pintor más influyente del arte francés en el siglo XIX en lo que se refiere al academicismo fue Jacques-Louis David (1748-1825), artista neoclásico por excelencia. Pero, a pesar del amplio grupo de alumnos con que contaba, sus enseñanzas no se mantuvieron en la pintura de todos ellos. Quizás, como señala Requejo, el exilio del pintor a Bruselas "... contribuyó a que su escuela terminara por imbuirse del gusto romántico que impulsaba una visión quimérica y fantástica de la Antigüedad, como se observa en las obras de Girodet, Gérard, Gerôme, Prud'hon e Ingres, su alumno más destacado"<sup>109</sup>.

El rigor de David en la recuperación del estoicismo y moralidad de la antigüedad grecorromana, caracterizado por los recordados episodios de la historia antigua, se fue olvidando a favor de fantasías mitológicas, no solo griegas o romanas. También el marcado dibujo de las figuras de David se diluyó, contribuyendo a crear el efecto de irrealidad que perseguían. Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867)<sup>110</sup>, aunque fue considerado como uno de los máximos representantes del clasicismo en tanto que defendió el dibujo como elemento básico de la forma, sin embargo aceptó y desarrolló

---

<sup>108</sup> El término *pompier* [bombero] desde mediados del siglo XIX se utilizó para denominar de forma peyorativa la pertenencia de un artista a las prácticas más tradicionales y académicas. Probablemente el término se relaciona con el casco de los héroes grecorromanos, un accesorio frecuente en los ejercicios de pintura para el Premio de Roma y en los estudios de enseñanza académica y que se parecía a los cascos metálicos de los bomberos.

<sup>109</sup> REQUEJO GRADO, 1997, p. 68.

<sup>110</sup> Ingres inició su formación en el taller del pintor clasicista David y tras ganar el Premio de Roma, en 1806, se trasladó a la capital italiana donde permaneció hasta 1820 para a continuación trasladarse a Florencia. La larga estancia en Italia le sirvió para estudiar de cerca a los maestros del Renacimiento y, en especial a Rafael, por quien sentía gran admiración. Entre 1834 y 1841 se haría cargo de la dirección de la Academia de Roma.

la individualidad del Romanticismo, movimiento que siempre rechazó tanto desde el punto de vista teórico como ideológico. En los Salones de París, el debate lo mantenían Ingres como representante del clasicismo y Eugène Delacroix (1798-1863) por parte del romanticismo, pero el debate era más ideológico que pictórico. Este enfrentamiento oponía por un lado el gusto académico, aferrado a la tradición y al dibujo, y por otro, los coloristas y contrarios a las normas, pero apoyados por las autoridades estatales desde 1822 que se identificaban con ellos. La pintura de Delacroix<sup>111</sup> se adaptaba bien al gusto oficial de las autoridades. Su fama de pintor rebelde se debió a los postulados de Baudelaire, el impulsor de “la modernidad”. Para Requejo, el hecho de que la pintura de Delacroix estuviera tan estrechamente ligada a la de su crítico “evidencia hasta qué punto las relaciones entre el artista y su público habían cambiado ya en los inicios del mundo contemporáneo”.

Pero la ruptura con la tradición daviniana se produciría por primera vez con Théodore Géricault (1791-1824), interesado por el color frente a la línea, por el movimiento y la tensión frente al reposo. A pesar de su temprano fallecimiento, Géricault trascendió al Romanticismo y sirvió de punto de partida para el realismo de Courbet y Daumier. Esto sería posible por la observación directa del mundo real. Pintó la miseria y la pobreza de la ciudad moderna y se interesó por los marginados, pobres y locos, decantándose por una pintura de carácter social. Como ya había hecho Goya, Géricault abrió los manicomios al exterior.

La Revolución Francesa operó importantes cambios que llegaron al ámbito artístico. Los clientes del arte no serían ya solo reyes y aristócratas o la Iglesia, sino que se extendería a la burguesía, lo que llevó a que surgieran nuevas formas de salida comercial de los productos artísticos, como fueron las exposiciones oficiales, la crítica y los marchantes.

Volviendo al academicismo, podemos decir que la formación recibida por los pintores consistía en que los temas más habituales fueran los desnudos femeninos e historias

---

<sup>111</sup> Delacroix, una de las grandes figuras del romanticismo, quiso formar parte de la Academia francesa en la que ingresaría en 1857.

moralizantes. En España, esta línea fue representada por Federico de Madrazo (1815-1894).

La concepción académica clasificaba la pintura en géneros superiores (historia, religión, mitología, alegoría) e inferiores (escenas cotidianas, retratos, paisajes y bodegones). Progresivamente, a lo largo del siglo XIX los temas considerados inferiores desplazaron por su cantidad y calidad a los superiores. “Desde la Ilustración, y en cierta manera como reacción al Barroco, la Academia defendió el dominio de la línea frente al color, en tanto que el primero apelaba a la razón, es decir, al intelecto, en donde residen las ideas y el pensamiento, y el segundo a los sentidos, a través de los que captamos un mundo en constante cambio. La realidad del mundo del pensamiento es, según el esquema académico, superior a la del mundo sensorial puesto que aquella ordena en categorías y leyes lo que aquí se nos presenta en apariencia como un caos. Pintar a base de manchas de color equivalía, por tanto, a valorar lo particular y lo inestable por encima de lo universal e invariable”<sup>112</sup>. La pintura académica otorgaba también un máximo valor a la composición frente a la factura, es decir a los recursos propios de la pintura. Lo que se intentaba era hacer olvidar sus materiales y técnicas, disimulando su carácter de pintura<sup>113</sup>. Como consecuencia, las superficies de los cuadros parecían aterciopeladas.

El punto de partida de la pintura moderna consistió en confesar y destacar precisamente su carácter de pintura, una tela manchada. El cuadro como superficie. El cuadro perdería el carácter de ventana que lo caracterizaba desde el Renacimiento.

Para Jiménez Burillo, “frente a la convicción tradicional según la cual el arte más notable de finales del siglo XIX y principios del XX conducía directamente al desarrollo de la vanguardia, hoy parece preciso reconsiderar esta concepción ya que existen artistas, obras y tendencias que, por la renovación de su lenguaje, a pesar de estar próximos al clasicismo, podemos también calificar de “modernos”<sup>114</sup>.

---

<sup>112</sup> REQUEJO GRADO, 1997, p. 73.

<sup>113</sup> SOLANA, 1997, p. 157.

<sup>114</sup> JIMENEZ BURILLO, 2015, p. 22.

En España hay que hablar de un academicismo español, de un “tradicionalismo académico”<sup>115</sup> marcado por el apego a la tradición y a formulas convencionales del pasado, basándose en un principio de permanencia de unas formas y modelos. El fundamento de todos los academicismos ha sido las repeticiones y la imitación de un modelo, el empleo de fórmulas y recetas para resolver los problemas que se plantean sin recurrir a la experimentación. En cambio, la vanguardia, con la exigencia de cambio constante, determinó un rápido y sucesivo agotamiento de las tendencias<sup>116</sup>. De acuerdo con Martínez Cubells en su discurso sobre el academicismo en el arte<sup>117</sup>, el academicismo español no puede ser rígido, inflexible, con trabas frente al progreso, pues procede de Velázquez y Goya, dos genios que se definen por su independencia y libertad expresiva, lo que no se ve en otras escuelas. Siguiendo con Martínez Cubells, el academicismo español se caracterizaría por una técnica sobria que busca la impresión de la totalidad prescindiendo de los detalles anecdóticos.

Unos años antes, Ramón Pérez de Ayala<sup>118</sup> afirmaba que quien comprendiera la pintura española<sup>119</sup> se adentraría en la intimidad del alma española. Según Pérez de Ayala, el alma española es dramática y, por lo tanto, religiosa. El alma española cree en la existencia positiva del dolor, por lo cual se le acusa a veces de crueldad, porque no rehúye participar en el dolor. Las cualidades y preferencias del alma española se descubren con evidencia en su pintura: su dramatismo esencial y su rechazo a lo episódico y superfluo, lo que se traduce en sobriedad de composición, donde cada cuerpo conserva su autonomía, su significado individual y todos parecen gravitar físicamente. Por esto, en ocasiones se ha acusado a la pintura española de falta de imaginación destacando su amor a las cosas humildes, a los temas pobres y a los

---

<sup>115</sup> NIETO ALCAIDE, 1996, p. 11.

<sup>116</sup> NIETO ALCAIDE, 1996, p. 11.

<sup>117</sup> Véase resumen del discurso en Anexo 3.

<sup>118</sup> RAMÓN PÉREZ DE AYALA (Oviedo, 1880-Madrid 1962) Estudió derecho en la Universidad de Oviedo bajo la protección de Leopoldo Alas “Clarín”. Allí entró en contacto con los pensadores del Krausismo (doctrina política dentro del liberalismo con implicaciones pedagógicas que imponían el contacto directo del alumno con la naturaleza). Le atrae el regeneracionismo (preocupado por las causas de la decadencia de España como nación con juicio pesimista de forma documentada frente a la Generación del 98 que lo hace más literaria, subjetiva y artística) y el decadentismo (críticos contra la moral y costumbres burguesas). Se instala en Madrid y entra en contacto con los modernistas y en 1903 funda con los Martínez Sierra la revista *Helios*, revista del Modernismo.

<sup>119</sup> PÉREZ DE AYALA, 1927, p.25.

asuntos dolorosos. Pérez de Ayala se preguntaba ¿Qué es el cubismo de Picasso, un español, sino la teología del volumen, de la presencia corporal?.

Sin embargo, desconcierta que en un país de máxima luz, la pintura sea, en general, oscura, austera de color, salvo excepciones como Sorolla, Anglada Camarasa y la mayoría de los pintores levantinos. Se podría justificar dicho “oscurantismo” a partir de ciertos pensamientos o creencias que proponen que la abundancia de luz destruye y anula la corporeidad individual de las cosas. Incluso cierta religiosidad española mostró suspicacia hacia el iluminismo, atribuyéndole origen maléfico. La luz diabólica deslumbra y disuelve las formas mientras que la luz divina define y precisa los objetos.

El oscurantismo, tenebrismo, se convirtió en un tópico falso de caracterización de la pintura española que funcionó hasta la vanguardia del siglo XX con Saura, Millares, Canogar, Viola, Lucio Muñoz y otros<sup>120</sup>.

Pero también la Academia se ocupó de ser un alusivo en cuanto a manera adecuada para formar a los artistas. Una serie de pintores de la mencionada tradición española son referentes en las enseñanzas académicas y estilos pedagógicos. Cecilio Plá en su *Cartilla* seleccionaba unos artistas y proponía lo que el estudiante debía valorar en cada uno de ellos. En primer lugar, se refiere a Pedro Berruguete, de quien destaca la armonía extraordinaria de su paleta y el gusto para combinarla con el oro que aplicaba a sus composiciones. A continuación, dedica un apartado a Antonio Moro opinando que, por su “sobriedad y sinceridad sorprendentes, puede considerársele como de casta española y debe ser estudiado con verdadera fe por su justeza con el natural y el respeto grande a la forma”<sup>121</sup>. En cuanto a Ribera, reivindicó su extraordinaria grandeza diciendo de él que “llevó a la ternura de la escuela italiana la rudeza y varonil sinceridad de la española”. Cuando se refiere al Greco dice que es la admiración del mundo artístico, el ídolo de la juventud intelectual. En sus obras “puede estudiarse, ante todo, el sello de vida, el espíritu dramático de sus asuntos y su paleta sobria y armónica”. Cuando habla de Velázquez afirma que fue el pintor más equilibrado que ha existido y tan eterno como la Naturaleza, no habiendo tenido más influencia que el constante trato con el

---

<sup>120</sup> NIETO ALCAIDE, 1993, pp. 20-29.

<sup>121</sup> PLÁ, 1914, p. 51.

natural. Estudió a los venecianos, florentinos, a Durero y la obra del Greco, después las notas sobresalientes de cada uno de ellos las hallaba en el natural y lo fusionaba a su equilibrado temperamento. Afirmaba que el aire que en sus obras se admira es consecuencia de un constante estudio de la naturaleza quieta y recomienda para los que quieran estudiar su obra que antes deben haber estudiado el natural pintando bodegones. Al siguiente pintor que dedicó espacio es a Goya, afirmando que este revolucionario artista surgió en plena época de ampuloso amaneramiento cuando el recuerdo de Velázquez había desaparecido. Su carácter inquieto e independiente le hizo no aceptar convencionalismos. Estudió a los grandes artistas tanto españoles como extranjeros y fue el único que entendió a Velázquez. A sus obras llevó una interpretación justa del natural, muy personal y original. Recomendaba Plá que para el estudio de Goya se debía observar su jugosa y sobria paleta, así como su originalidad. Para Plá, después de Goya, entre los pintores no existía más que un arte rutinario, sujeto a moldes de amaneramiento francés, consecuencia de una imitación desgraciadamente equivocada respecto a la pretensión de resucitar, corrigiendo, el arte grecorromano, y sujetándose a modas basadas en buscar novedades que se apartan de la eterna verdad que la naturaleza nos presenta. De esa escuela procedería Eduardo Rosales que, por su temperamento, comprendió que la buena pintura española fue siempre sincera y sobria. De Rosales afirmaba Plá que había sido el último de los clásicos enamorados de la Naturaleza y a la vez, el más romántico de todos los pintores españoles. Para poder estudiarlo era necesario señalar la sincera grandiosidad, el sentimiento, la sobriedad en su paleta, puramente española, y su cultura. Indicaba que mientras Fortuny triunfaba en España y era imitado por sus asuntos y su colorido, Rosales se encontraba pobre y sólo, pero convencido de su camino. Reconoció la personalidad y grandeza de Fortuny, pero lo criticaba porque estaba doblegado a las exigencias del público y de los comerciantes del arte. Finalmente, dedicó un apartado a su maestro Emilio Sala, de quien sobresalen sus enseñanzas con las que consiguió el estudio cromático y la observación de sus armonías, uniendo la ciencia elemental con la pintura para permitir el dominio cromático. En su *Gramática del color* dejaría plasmadas sus enseñanzas.

La historiografía ha destacado fundamentalmente la trayectoria de todos aquellos artistas que han desarrollado arte de vanguardia, olvidando el resto del arte creado en la

misma época que siempre ha estado preocupado por la permanencia y contra la ruptura. El arte contemporáneo español es mucho más rico y variado que una sucesión de movimientos de vanguardia. Un arte, por otro lado, que dominaba en el favor del público y las instituciones. No se puede ignorar que junto a los artistas de vanguardia desarrollaron sus trabajos otros artistas con una perspectiva diferente, lo que nos impide dar un panorama sesgado de la producción artística. Frente a la convicción tradicional, según la cual el arte más notable del siglo XX era el promovido por artistas de vanguardia, creo que es necesario el estudio de otros artistas ignorados por académicos que ofrecen un lenguaje renovado, pese a estar próximo a la tradición, pero que también podemos considerar modernos. Como veremos, los artistas de la Academia no serían tan dogmáticos y uniformes como se podría creer.

A lo largo de los siglos la Academia no ha sido una institución que se ha mantenido al margen de lo que ocurría en su entorno. No se ha prolongado de un siglo al otro sin variación. A lo largo de su historia se ha apreciado una variación lenta, pero real. Igual que Sánchez Camargo<sup>122</sup> se sorprendía por el cambio que se había producido en la pintura presentada en el Salón de Otoño tras cincuenta años de existencia, lo mismo nos sirve para comprobar la diferencia en la pintura en los años que estudiamos y todavía será mayor en las siguientes décadas.

---

<sup>122</sup> En el Salón de Otoño de Madrid de 1962 celebrado en el Parque del Retiro, su comité organizador quiso dedicar una sala especial a los fundadores, con motivo de su cincuenta aniversario. Se mostró obra de Sorolla, Chicharro, Sotomayor, Benedito, los hermanos Zubiaurre, entre otros. Todos ellos eran pintores que idearon el salón para ofrecer una oportunidad a los jóvenes que empezaban. Sánchez Camargo, a la vista de los cuadros de los fundadores reflexiona sobre lo que ha debido de pasar en la conciencia del hombre en un lapso tan pequeño de años para llegar a una transformación tan radical y se pregunta “¿Qué ha pasado para que no tengan nada que ver con el nuevo Tàpies, Canogar o Rueda? ¿Qué conmoción tan profunda ha experimentado la conciencia del espectador –no la retina– para que la visión del mundo –no hablamos de bondades de técnica o concepto– la simple visión de las formas que nos rodean sea tan diferente?” a lo que matiza que no sirve argumentar que sea por la invención de nuevos ingenios nucleares o algo similar ya que desde el primer lienzo de Kandinsky ya se advierte el signo diferencial aunque sus ondas tarden más o menos en llegar a uno u otro país. SÁNCHEZ CAMARGO, 1962, p. 4.

## **2. Los discursos de ingreso en la Academia**

### **2.1. Antecedentes<sup>123</sup>**

Los discursos de ingreso constituyen un material fundamental para conocer la evolución del gusto, las ideas de los artistas y la propia evolución artística de la Academia.

Los discursos de ingreso en la corporación se iniciaron a mediados del siglo XIX pues en el XVIII los nuevos académicos simplemente daban las gracias y recibían las enhorabuenas de sus compañeros. En 1846 fueron aprobados unos nuevos Estatutos que en su artículo 20 regulaban la celebración de las Juntas Públicas del modo siguiente:

“Cuando se reciba algún académico nuevo, el cual, en este acto, leerá un discurso sobre algún punto de las bellas artes, particularmente de aquella á que corresponda; contestándole el académico que al efecto hubiere elegido el presidente”.

Sin embargo, parece que esto no se llegó a aplicar hasta el 27 de febrero de 1848 con motivo del ingreso como académico de Fernando Ferrant, que pronunció un breve discurso recordando a su antecesor y disertando sobre la pintura de paisaje; fue respondido por Pedro Madrazo con otro discurso, siendo ambos recogidos en el acta de la Junta. La publicación impresa de los discursos pronunciados en el acto de recepción no se produciría hasta 1859 con ocasión del ingreso de José Amador de los Ríos con el discurso *El estilo mudéjar en la arquitectura*, contestado también por Pedro de Madrazo. Unos meses después, en la Junta de la Academia celebrada el 11 de septiembre de 1859 se establecía la comisión censora de los discursos, que se mantiene vigente hasta la actualidad.

### **2.2. Estructura y contenidos de los discursos**

Los discursos de ingreso del período 1915-1975 guardan cierto orden e incluso unos

---

<sup>123</sup> UTANDE IGUALADA, 2006, pp. 13-16.



términos más o menos semejantes. No en vano el discurso no dejó de ser un género literario con sus formas y estructuras propias. Suelen estar impresos siguiendo el orden de lectura, en primer lugar el texto del académico que ingresa y a continuación, la contestación del académico encargado de recibirle y darle la bienvenida. El único caso en el que se produjo a la inversa fue en el ingreso de Francisco Domingo pues primero le dio la bienvenida Marceliano Santa María y después realizó la lectura de su texto en el que agradecía su elección y recordaba a su antecesor, pero se acogía a la nueva normativa que le eximía de realizar un discurso por entregar una obra de su mano. Lo habitual era que se entregaran como documentos reglamentarios una obra artística y el discurso. En el caso de Eduardo Chicharro y Enrique Vaquer fue distinto, siendo los únicos que únicamente entregaron discurso.

La lectura del discurso solía ser realizada por el académico electo. Existen algunas excepciones, como fue el caso de Valentín Zubiaurre, que era sordomudo; Gonzalo Bilbao<sup>124</sup>, por hallarse convaleciente de una enfermedad; o Daniel Vázquez Díaz, aunque en este último caso, tras la lectura de su discurso por el académico Cesar Cort, leyó un cortísimo texto. Las lecturas realizadas con motivo del ingreso de Vázquez Díaz fueron publicadas posteriormente en la revista *Academia*, acordándose realizar un número reducido de separatas para aquellas personas que la corporación consideraba que pudieran estar interesadas.

Algunos académicos electos, cuando fallecieron, tenían redactado su discurso de ingreso pero no pudieron llegar a leerlo en Sesión pública. Es el caso de Joaquín Sorolla, en el que, debido al reconocimiento e interés demostrado, se acordó que se organizara un acto de homenaje póstumo en el que se leyera el discurso, cuyo texto fue encomendado al conde de Gimeno. José Ramón Zaragoza falleció igualmente sin llegar a leer el discurso que tenía preparado y la Academia lo publicó unos años después en su *Boletín*.

### **2.3 Los discursos de los nuevos académicos (1915-1975)**

En la primera parte del documento, el académico electo suele agradecer su designación,

---

<sup>124</sup> ANÓNIMO, 1935, p. 31.

ofreciéndose a colaborar con la institución y expresa el honor que supone formar parte de ella. En algunos casos se justifica el retraso bien por enfermedad como Eduardo Martínez Vázquez y Joaquín Valverde, o bien, como en el caso de Manuel Benedito porque, como muestra de respeto, fue demorando su entrada para evitar ingresar antes que su maestro Joaquín Sorolla.

Eugenio Hermoso, el primero en ingresar tras la Guerra Civil, inició su discurso poniendo de manifiesto su euforia por la victoria y su repulsa por el régimen anterior, aludiendo a las angustias vividas en Madrid durante la guerra y a su posterior marcha a su pueblo, Fregenal de la Sierra.

Suelen dedicarse unas palabras de homenaje a su predecesor, más o menos efusivas, a veces con una pequeña biografía. Luis Mosquera dedicó el discurso a Eugenio Hermoso, su antecesor. En algún caso, como Manuel Benedito, en el elogio que hizo a Alejo Vera puso en evidencia la gran distancia en el tiempo que le diferenciaba de su escuela artística, separadas por medio siglo y cita a Sorolla como renovador.

Algunos recipiendarios recordaron también a sus maestros o a otros académicos, como Luis Mosquera, que citó a los gallegos Fernando Álvarez Sotomayor y Francisco Llorens, además de recordar a su primer maestro Román Navarro. Llama la atención Cecilio Plá que dedicó unas palabras a Enrique Martínez Cubells, con quien se disputó el puesto.

También se refirieron a la obra artística que donaban para engrosar la colección de la institución académica, siendo frecuente que se reprodujeran en la publicación. En algunos casos se utilizaban otras obras del artista para ilustrarla como en el discurso de José Aguiar o Juan Espina Capo.

Hay dos casos en los que el nuevo recipiendario cubrió una vacante por un motivo distinto al fallecimiento. Francisco Llorens ingresó para sustituir a López Mezquita, que había perdido su categoría de académico de número por su traslado a América para atender los numerosos encargos que le habían surgido. Es el único que no rindió

homenaje ni a su antecesor ni a ningún otro académico o maestro. En el caso de Benjamín Palencia, que sustituyó a Fernando Labrada tras su renuncia, comenta que le correspondería hacer el elogio de su antecesor, pero que, al estar vivo, desea hacerlo de su arte, al que, aunque muy distinto al suyo, incluye dentro de la modernidad.

Un caso curioso, pero que seguiría el acuerdo de la Academia<sup>125</sup>, es Teodoro Miciano Becerra, en cuyo texto hizo una relación de los grabadores que pertenecieron a la Academia así como de los miembros numerarios que le precedieron en el sillón; y a Anselmo Miguel Nieto, que falleció siendo académico electo, a quien dedicó su elogio; sin embargo, no citó a Joan Miró, su antecesor más inmediato.

Es habitual que se disculpen por su forma de expresarse en el texto, lo que está justificado porque no es su medio propio e incluso aclaran que más que un discurso son divagaciones, reflexiones deshilvanadas, o, como comentara Eduardo Chicharro, que se proponía una “charla de taller”.

Los temas tratados fueron diversos. Algunos lo dedicaron a un pintor: Eugenio Hermoso lo reservó al extremeño Francisco Zurbarán; José Ramón Zaragoza, a Matías Grünewald; Luis Mosquera, a Eugenio Hermoso; Juan Antonio Morales, a Whistler; Daniel Vázquez Díaz, a su gran amigo Ricardo Baroja. Otros se ocuparon de un género artístico: Elías Salaverría habló del cuadro de historia; Enrique Segura y Álvaro Delgado, del retrato; Francisco Llorens, Martínez Vázquez y Joaquín Vaquero Palacios, del paisaje. Fueron varios los discursos referidos a la técnica del grabado: Enrique Vaquer, sobre el grabado en talla dulce como expresión artística aplicada a documentos de garantía; Juan Espina Capo; Fernando Labrada, referido a la estampación artística y Teodoro Miciano, con una breve historia del aguatinta.

Aspectos y temas artísticos fueron utilizados para reflexionar y argumentar en los discursos. Una cuestión que estuvo presente en algunos discursos fue la propia Academia, aunque también se refirieron al academicismo y comentaron igualmente sobre otras corrientes modernas. Bastante habituales fueron los comentarios a la

---

<sup>125</sup> En la comunicación al Ministerio y en la convocatoria de la vacante se decía por fallecimiento de Anselmo Miguel Nieto, no se hablaba de Miró. Véase el asunto Miró en el capítulo 2.

Naturaleza. Además trataron del dibujo, el color y la luz. En algunos casos también hablaron de las Escuelas de Bellas Artes y de la necesidad de su transformación.

### **3. Cuestiones planteadas en los discursos académicos**

#### **3.1. La cuestión de la Academia**

La Academia recibía muchas críticas de aquellos que veían en ella una institución trasnochada y sin funciones definidas. En diversos discursos los nuevos académicos se refieren a ella. Manuel Benedito señaló que la misión de la Academia en el arte español era la conservación de las glorias de la tradición y marcar los caminos del futuro. En este mismo sentido, Martínez Vázquez reconoció a la Academia como el puente de la ortodoxia necesario por donde no se interrumpe el camino cuando surgen insospechadas simas. En su texto, José Aguiar planteaba tres tópicos antiacadémicos presentes en la sociedad y los contestó en la línea de las opiniones anteriores. Por un lado, comenta que la Academia pertenece a una cultura de nostalgias. Por otro lado, se cuestiona porqué no vive la inquietud de lo actual y no muestra eficacia como corporación en la vida artística. Aguiar parte de que cada corporación es un proyecto de realizaciones mejor o peor logrado. Fiel a su ser y naturaleza, la Academia renueva sus hombres y el tiempo genera su historia. La Academia por su naturaleza no puede cambiar unos valores inmanentes de cultura ligados al hombre como valor permanente. La cultura es la búsqueda de esos valores. Es la guardiana de la continuidad, no del pasado. Marca un cauce por donde se renueva el río. Enrique Segura no dice nada nuevo cuando escribe que es “consciente de lo que significa la Academia como custodio celoso del buen sentido, el gusto equilibrado y la defensa de unos principios y verdades artísticas que están por encima de las fluctuaciones de los tiempos, las caprichosas tendencias de las modas y cualquier arbitrariedad estética. Lo que no quiere decir que la Academia se oponga a las innovaciones, sino que las vigila, valora y sitúa en el lugar que realmente les corresponde”.

En el discurso de Vázquez Díaz llaman la atención dos frases referidas a la Academia. La primera, al referirse a su antecesor en el sillón, Fernando Álvarez Sotomayor, valora

de forma considerable el que dentro de la corporación no haya exclusivismos de escuelas artísticas, reconociendo sus diferencias artísticas con el pintor gallego. La segunda frase es de las pocas que leyó el académico en su ingreso y es que reconoce la tarea renovadora de la Academia y se ofrece a colaborar en ella con el fin de ayudar a los jóvenes que son el futuro.

Una opinión distinta expresa Álvaro Delgado al afirmar que las tareas de la corporación deben estar presididas de forma primordial por el propósito de “laboratorio estético”, otorgando a la Academia un papel más activo en la renovación artística. Considera que la permanencia del ideal estético que sostiene la Academia no puede reflejarse por unas leyes constantes, sino por la continuidad de ese esfuerzo progresivo en la inquietud y en el oficio, en plena ósmosis con el entorno, con todas las circunstancias sociales, culturales e incluso tecnológicas. Un artista tiene que tramar su obra sumergido en la trascendencia mutua con la realidad que le rodea en su tiempo, que hoy es mutable en cada instante, no como antes que era un tiempo para toda la vida.

### **3.2. El academicismo español y otras corrientes modernas**

Si no es muy frecuente que en los discursos se hable de academicismo, sí que suele haber opiniones o comentarios referidos a las corrientes de vanguardia. La opinión general vertida en los discursos de los académicos es que el arte evoluciona, siguiendo la tradición española, por un cauce continuo. Se renueva, pero sin ser propuesta de ruptura, como los movimientos de vanguardia, que además son efímeros.

El único que habla de academicismo dedicando a ello su discurso fue Enrique Martínez Cubells. En concreto, se refiere al academicismo español, del que dice que es distinto al que se identifica con términos como rigidez, inflexibilidad y pone trabas al progreso. Continúa explicando que la pintura española procede de la influencia de dos genios como Velázquez y Goya, dos artistas en los que no se aprecian normas estrictas. Lo define como un arte libre, de técnica sobria y emoción sincera, pero que no es irrespetuoso ni destruye las normas tradicionales, como se estaba produciendo con las corrientes modernas que se generaban fuera de nuestras fronteras y por tanto eran vistas

como intromisiones extranjeras. Eran propuestas diferentes a nuestra tradición cuyas principales pinturas se custodian en el Museo del Prado. Sin una crítica directa hacia la vanguardia, Fernando Álvarez Sotomayor en su discurso sobre sus impresiones en el viaje a América, con una postura patriótica, planteaba educar a los artistas americanos en la tradición artística de la madre patria, proponiendo establecer una relación intensa entre España y los países hispanoamericanos para evitar que los jóvenes creadores viajasen a París, donde la formación que recibían no era la adecuada a su raza. En este sentido, pedía un esfuerzo oficial para potenciar las estancias de los jóvenes en España, a fin de que pudieran conocer de primera mano el Museo del Prado y a los artistas contemporáneos. Se trataba de potenciar el estudio del arte tradicional de su raza con el objetivo de crear un arte nacional abierto a la renovación. En la misma línea de la necesidad de crear un arte nacional, de la raza, se mostraba Eugenio Hermoso proponiendo como modelo a Zurbarán, a quien dedicó su discurso, llegando a denominar “monstruosidades importadas” a las propuestas de vanguardia que arribaban a España e incluso alertaba a los jóvenes con sensibilidad artística para que tuviesen cuidado con las propuestas que seguían, pues podían ser tentados por los *ismos*. Confesaba que él mismo se resistió a aquellas propuestas. También Juan Espina Capó se refirió a la lucha contra los *ismos*, definiéndose como romántico y en su opinión, ser artista suponía buscar la belleza, todo lo contrario a reflejar lo feo, lo deforme, falto de proporción y que resultase desagradable a la vista, que sería lo que representarían los *ismos*. Su discurso se denomina *Cabos sueltos (Belleza, Libertad, Fraternidad)*, principios que representarían a la Academia y que curiosamente los planteaba poco tiempo después de la proclamación de la República.

En la misma línea, se expresó José Aguiar, que comentaba que en su opinión habría que definir los valores de lo que se suponía que era evolucionar pues no compartía la idea de que pareciera más progresista seguir el arte rupestre que avanzar respecto el arte del siglo anterior, lo que se consideraba arte tradicional o académico. Pese a que estimaba que todos los movimientos artísticos eran válidos, señalaba la evidencia de que los movimientos radicales habían resultado ser efímeros. Se preguntaba por la personalidad del artista y acerca de si tenía más notabilidad el que bajo el signo de la libertad había producido movimientos de ruptura de las formas respecto del que acataba las normas.

Semejantes ideas expuso Luis Mosquera, quien inició el discurso diciendo que no pretendía hablar de sus convicciones estéticas para reconocer que su formación había sido en la pintura tradicional y a ella permanecía fiel. Su discurso lo dedicó a su antecesor en el sillón, Eugenio Hermoso, y realizó unas consideraciones de la pintura del momento para comprender y gozar más de la pintura del extremeño. Señaló que respetaba las nuevas orientaciones del arte y reconocía que cada época o generación pensaba, desde la rebeldía, que iba a aportar horizontes nuevos al arte. Opinaba que el problema de los movimientos renovadores fueron los seguidores que se limitaron a imitar a los iniciadores, dando lugar a la reiteración y al manierismo. Lo importante era que los que seguían la trayectoria iniciada, continuaran la búsqueda y pudieran enriquecer el camino iniciado por otro. La abstracción existió siempre, si bien en otras épocas se consideraba falta de oficio cuando el artista llegaba a una abstracción para acusar el estilo. Comentaba que el término abstracción no se podía desligar totalmente del término figuración. En su opinión, el arte no tenía que explicarse, pero para ser percibido debía revelar algo. Reconocía que movimientos renovadores siempre los había habido y los tenía que haber, siendo absurdo negar por sistema lo que estos puedan aportar. Sin embargo, por muy ecléctico que uno fuese se podían rechazar o admitir ideas contemporáneas y seguir siendo actual, de lo contrario sería una renuncia a la personalidad de cada uno. Era consciente de que vivía en un momento de la historia del mundo en el que se habían producido dos grandes guerras, lo que llevaba a vivir a la humanidad en estado de inquietud constante. Pensaba que esa angustia era normal que se reflejase en todas las manifestaciones del hombre y el arte era una de ellas. Las manifestaciones plásticas eran consecuencia del medio en el que se producían. Para Aguiar, el antídoto de la angustia era la espiritualidad. Gonzalo Bilbao señalaba que no se consideraba defensor de un academicismo trasnochado pero reconocía que sentía desaliento ante algunas teorías pictóricas modernas que carecían de la espiritualidad de la que gozaron los grandes maestros de la pintura española tales como Zurbarán, Murillo o Valdés Leal.

Enrique Segura explicaba que había elegido el tema del retrato para su discurso con el objeto de defenderlo y darle la importancia que tenía, queriendo reivindicar el género que estaba subestimado e incluso despreciado por las vanguardias. Era frecuente

también escuchar que en los últimos cincuenta años la pintura había abandonado el retrato porque con la fotografía se podía conseguir una perfección incomparable. El recurso que le quedaba al artista eran las deformaciones expresionistas, la caricaturización intencionada o el simbolismo surrealista. Creía que estas eran opiniones gratuitas, que no se querían ver las calidades del buen retrato que lo diferenciaba del retrato mediocre, realizado según recetas rutinarias, afirmando que el auténtico retrato era algo más que la mera reproducción exacta de las facciones y unos rasgos; era una creación artística singular, dotada de vida propia.

Otro planteamiento hizo Joaquín Valverde reflexionando sobre el clima artístico que le había acompañado en su vida y por tanto había influido en su obra. Empezaba señalando la importancia de la pintura del siglo XIX y destacaba a Sorolla, Zuloaga, Anglada Camarasa y Solana como verdaderos maestros de la pintura española. También mencionó el post-impresionismo que conoció a través de Regoyos, Iturrino y Echevarría. Tras su marcha a Italia, en 1922, pensionado durante seis años, había tenido ocasión de conocer el cambio que se estaba produciendo de retorno al orden, buscando el punto de inicio en el Quattrocento y en el Renacimiento, un nuevo arte basado en el clasicismo y la modernidad. Su viaje y estancia en Roma le había puesto en paralelo al que realizara Velázquez, considerando que para ambos generaría renovación.

Una postura muy diferente fue la de Benjamín Palencia, en cuya opinión el impresionismo sería la corriente moderna más importante, la cantera principal de todos los *ismos* a los que, por supuesto, no rechaza.

### **3.3. La imagen de la naturaleza. La representación y el paisaje**

Otro tema que con frecuencia se trató en los discursos fue la naturaleza. Joaquín Sorolla, que hizo un repaso de sus maestros en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, recordó con especial cariño a Gonzalo Salvá, que dejaba a sus alumnos libres, animándolos a copiar la naturaleza con visión realista. Los alumnos realizaban caminatas bajo el sol en busca de un efecto de luz o de una nota de color. Según Cecilio Plá, había que contemplar la naturaleza para luego interpretarla en el lienzo de acuerdo con las



influencias que se ajustasen a cada sensibilidad.

Fernando Labrada, en el homenaje que rindió a su antecesor, Juan Espina Capó, dice que le conoció en el campo, recordando que aún se pintaba el paisaje al aire libre, no de oídas y de memoria en un estudio confortable, pintando con pincelada rápida y certera con la que impregnaba de la luz la tela.

Sin embargo, Eduardo Martínez Vázquez confesó su afinidad con la concepción artística de su maestro Muñoz Degraín, quien transmitía que el artista no copiaba la naturaleza, sino que la exaltaba. En este sentido, Martínez Vázquez planteaba transmitir la grandeza y majestad de la naturaleza por encima de las técnicas y el color. Álvaro Delgado, en las palabras que dedicó al paisajista, lo situó en una generación modesta, a la que caracterizó por no tener pretensiones de genialidad, pero sí por esforzarse en el buen oficio frente a la naturaleza.

Luis Mosquera destacó de la pintura de Eugenio Hermoso, a quien dedicó su discurso, su amor a la naturaleza como fuente del arte, un arte sencillo y fuera de toda retórica.

Una reflexión más amplia es la que hizo Joaquín Vaquero Palacios, que expuso unas divagaciones sobre el paisaje como naturaleza pura. Esa naturaleza se va enriqueciendo con aportaciones construidas por el hombre y pueden originar todavía paisajes más bellos. El artista busca infinidad de paisajes diversos, normalmente en el exterior, y cuando no los encuentra, busca los paisajes interiores, el de sus sueños. Para él uno de los mayores placeres del arte de un pintor es pintar un paisaje al natural, saliendo con su caballete y caja de pinturas a captar el sol y el aire. La formación del pintor supone conocer las leyes que rigen la naturaleza. Sin embargo, a la hora de la creación hay que alejarse de esas vivencias al aire libre y reconstruirlas a través de la emoción. Es necesario el previo contacto con la naturaleza para que, cuando se invente, el paisaje tenga fuerza y entidad plástica. Por tanto, conociendo el paisaje real puede uno generar unos grandes paisajes. Los componentes son las formas y colores inspirados en la naturaleza, pero ordenados según la voluntad del pintor. La pintura de paisaje es la que ha dado paso a la pintura abstracta.

Para Benjamín Palencia, en cuyo discurso la naturaleza es el tema principal, reconoce que de ella ha salido su arte. Coincide con Plá y Vaquero en que la pintura no es una imitación de la naturaleza, sino su traducción realizada por el artista. Palencia reconoce que el impresionismo es el movimiento que más le ha influido y le ha llevado a la naturaleza. Coincide con Sorolla en la importancia de la luz en el cuadro. En su discurso hace un canto a la naturaleza.

La postura de Genero Lahuerta era la de que se debe simplificar, incluso llegando a las tintas planas si hiciera falta. El artista debe tomar una actitud simplificadora y creativa ante la naturaleza.

### **3.4. Dibujo, luz y color**

Sorolla alude a estos aspectos en su discurso dejando clara su opinión de que, para iniciar a los jóvenes en el estudio artístico, hay que hacerlo profundizando en el color. Para él era básico el estudio de la luz y el cromatismo. Consideraba que cuando se otorgaba prioridad al dibujo resultaba un arte frío, más característico en las escuelas extranjeras. Sin embargo, pensaba que cuando se había alcanzado cierto nivel de formación, profundizar en el dibujo contribuía a un mayor conocimiento artístico.

Para Eduardo Chicharro era tan importante el dibujo como el color, constituyendo el equilibrio de ambos el cuadro. La línea era la representación convencional de la forma, el elemento de construcción. El dibujante reproducía los contornos del objeto. En cambio, el pintor colorista copiaba la luz misma y únicamente se detenía en la apariencia momentánea de las cosas, con lo que se llegaba incluso a eliminar los contornos. De todas formas, señalaba que el poder expresivo de la línea era inmenso y sólo con el trazo se podían representar todas las formas de la Naturaleza. El color no tenía ese poder y necesitaba la línea como un armazón en que fundamentarse.

Con el título “El dibujo también es arte”, Benjamín Palencia dedicó un apartado de su discurso estimando el dibujo como elemento superior del arte, y reconocía que había tenido gran importancia en la antigüedad y había pasado al arte moderno con el mismo

valor de belleza y expresión que el de una obra pictórica, aunque el dibujo tuviese sus valores propios, independientemente del color.

Genaro Lahuerta se propuso hacer algunas reflexiones sobre el color suscitadas tras su viaje al Sahara español. Rememoró su llegada y su impresión al contemplar el color “deseñado” por la luz, generando tonos de excesiva mezcla de blanco. El paisaje africano le impuso una paleta parca de colores, lo que confirmaba que no era necesario gran variedad para ser extraordinariamente rica. En el amplísimo mundo del color se asentaban otros valores como la plástica y una luz propia, pero también aludía a su dedicación diaria al dibujo para evitar el posible cansancio del óleo y permitirle además, reflexionar sobre su naturaleza y sus logros. Le llamaba la atención que en España, tradicionalmente tierra de pintores realistas, se era poco aficionado al dibujo, recordando que para algunos tanto el dibujo como la acuarela eran inferiores al óleo.

### **3.5. La enseñanza de las Artes**

Joaquín Sorolla dedicó su discurso a la Escuela de Bellas Artes de Valencia donde inició su formación artística e hizo un repaso de los artistas valencianos que protagonizaron el renacimiento de la pintura valenciana. También pidió un cambio en las escuelas de arte o su supresión considerando que los tiempos evolucionan y en estas escuelas se forma gran parte del profesorado de las Escuelas de Artes y Oficios, que es donde modernamente se vislumbra el porvenir artístico y utilitario del arte. Sorolla opinaba que había que encaminar a los jóvenes por la senda del arte aplicado, reconociendo que un tema que siempre le había preocupado era la educación artística. En su opinión, se debía atender a la fusión de todo lo que a las artes plásticas se refería sin que existieran categorías de arte superior y arte secundario. Se debía hablar de un sólo arte, único, llevado hasta los objetos más insignificantes como hicieron los griegos y romanos. En suma, proponía fundar escuelas de arte aplicado donde se dieran todas las enseñanzas. Dentro de cada Escuela habría un Museo de todo lo que se produce dentro y fuera de España. En las escuelas, los alumnos estarían obligados a aprender algo más que pintura y modelado. Rogaba a la corporación que se ocupase de encauzar todo lo que a la enseñanza artística se refería comprendiendo que a los amantes de la

belleza pura les podía parecer demasiado práctico, pero para Sorolla esta formación en ningún caso perjudicaba y siempre de estas escuelas podrían sobresalir grandes artistas.

En otro sentido, expresaba Cecilio Plá su opinión sobre la formación artística, afirmando que quería dirigir unas palabras para la juventud que empezaba a estudiar el Arte de la Pintura. Estaba convencido de que el alumno debía poner toda su voluntad en seguir un riguroso plan de estudio, ordenado y constante, hasta lograr una base sólida para poder llegar pronto al fin deseado. La aptitud y la facilidad debían ir unidas a la voluntad y constancia y todo ello sometido a “la más rigurosa disciplina estética.” Era de la opinión de que, para ser moderno e incluso revolucionario, era necesaria una formación estricta y conocer, pero no imitar, a los grandes maestros. Ponía ejemplos como El Greco que, tras una gran base en la enseñanza de los maestros venecianos, adquirió una fuerte personalidad o Velázquez con su maestro Pacheco, o Goya, el gran revolucionario, que estudió como un clásico. Todos ellos, tras el estudio, eran ejemplo de pintores de gran personalidad y originalidad en el arte español.

Ramón Stolz señaló que, al ser el primer profesor en desempeñar la cátedra de Procedimientos Técnicos de la Pintura en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, nacida del seno de la Academia, iba a exponer algunos aspectos de sus reflexiones y experiencias al pretender, a lo largo de los años, encauzar esta nueva disciplina en el cuadro de sus tradicionales enseñanzas. Consideraba el cambio que se había producido a partir de la enseñanza reglada pues antes de la creación de las Escuelas de Bellas Artes, los jóvenes que querían formarse en el ámbito artístico elegían al maestro que deseaban que les acogiera en su taller, donde convivían. El joven crecía y se formaba con el artista, que exigía la perfección del aprendiz y éste trataba de emularle. Con la creación de la Escuela de Bellas Artes, el alumno ya tenía derecho a los consejos del profesor impuesto en los centros oficiales, provocando que el alumno escuchase con reservas al profesor, lo que dificultaba la labor pedagógica pues el profesor tenía que conseguir la atención y respeto del alumno.

Julio Moisés, en su discurso sobre la Escuela de Bellas Artes, se manifestó a favor de la formación del artista siguiendo unas bases académicas de la tradición española y criticó

las vanguardias que, en aras de la originalidad, evitaban el estudio.

### **3.6. El grabado**

Los Estatutos establecían que la sección de Pintura incluía el Grabado en talla dulce. De las catorce plazas que le correspondían, cuatro quedaban reservadas a personalidades destacadas en el ámbito artístico, pero no artistas. Sin embargo, de los otros diez no se fijaba un número de puestos para los grabadores. Entre 1915 y 1975, uno de los académicos de la sección de Pintura era grabador, bien con dedicación plena como fue el caso de Enrique Vaquer y Teodoro Miciano o lo compartían con la pintura, como Juan Espina Capo y Fernando Labrada. Todos ellos dedicaron su discurso al grabado solicitando mayor apoyo: Enrique Vaquer sugirió mantener la enseñanza de la técnica del buril, como en Francia; Juan Espina pidió protección para el grabado y expuso la necesidad de reformar su enseñanza y práctica para lo que defendía la creación de la Escuela Técnica de las Artes Gráficas y Artes Editoriales; Teodoro Miciano concluyó su texto con la esperanza de haber conseguido llamar la atención hacia el grabado con el propósito de ver activa en la tarea académica su valoración y difusión. Enrique Vaquer dedicó su discurso al grabado en talla dulce utilizado para garantizar la seguridad de los papeles monetarios frente a las falsificaciones. Juan Espina Capo, de acuerdo con el título “Cabos sueltos”, se refirió a diversos aspectos. Fernando Labrada habló de la estampación artística. Teodoro Miciano hizo una breve historia del aguatinta centrándose en sus principales cultivadores desde Goya hasta Picasso.

### **4. Los discursos de recepción**

Los discursos de bienvenida al nuevo académico de número fueron, en la mayoría de los casos, encomendados a Marceliano Santa María, José Francés y Enrique Lafuente Ferrari. En el caso de Sorolla, el discurso de contestación fue delegado en su amigo el conde de Gimeno. También se encargó alguna contestación a José Ramón Mélida, Luis de Landecho y Jordán de Urríes, Eduardo Chicharro, Andrés Ovejero Bustamente, Francisco de Cossío, José Camón Aznar y al Marqués de Lozoya.

En general, se solía agradecer su elección para representar a la Academia, recordar al académico fallecido y hacer una semblanza más o menos amplia del nuevo miembro repasando algunas de sus obras. En ocasiones se comentaban aspectos relacionados con el discurso del nuevo recipiendario, agradeciendo y valorando la obra entregada por el académico como precepto reglamentario.

En los textos de Marceliano Santa María se menciona con frecuencia la pintura de vanguardia. En el discurso de recepción de Francisco Domingo se pone de manifiesto su alegría por la entrada del nuevo académico en un momento en el que la Historia del Arte se encontraba tan “ultrajada” y “se cantaban loas a las rebeldías y a las raras orientaciones de la pintura”.

Cuando contestó a Eduardo Chicharro criticó que se rechazase lo encumbrado por caduco, sólo por ser anterior y se caminase al margen de lo que se denominaban “sagrados principios”. En la respuesta a Vaquer apuntó que las aberraciones del arte provocaban desorientación en el público. En la de Gonzalo Bilbao consideró un triunfo que el público rechazase los conceptos artísticos de la “pintura avanzada” porque no le gustaban, por lo que el arte recobraba las normas tradicionales, y el gusto se alejaba de aberraciones y estridencias. Estaba de acuerdo con Gonzalo Bilbao en la falta de espiritualidad de esa pintura moderna, que además era “fea” y “efímera”. Con Fernando Álvarez Sotomayor coincidía en la necesidad de formar a los americanos en la tradición española, que era también su tradición, comentando que “Son nuestros; son hijos nuestros [los artistas americanos] y deben ser nuestros discípulos en arte, de ese Arte honroso”.

José Frances contestó a López Mezquita, Espina Capo, Martínez Cubells, Labrada, Salaverría, Julio Moisés y Martínez Vázquez. En general, se centró en hablar de los nuevos académicos. El único tema al que se refirió en los discursos de López Mezquita y Martínez Cubells fue la Academia. En el discurso de recepción de López Mezquita comentó que la Academia ya no era un asilo de inválidos intelectuales ni reductos inexpugnables a las normas del siglo, tópicos habituales por los que se la criticaba. Su misión fundamental era la custodia de los ideales pretéritos que podían sufrir olvidos o

destrucciones irreparables. Pero esa función no estaba reñida con la convivencia de los nuevos credos estéticos y tendencias modernas. Las Academias tenían la obligación de no obrar irreflexivamente en la aceptación de los fenómenos extraños que siempre ofrece el arte y la literatura. Su misión conservadora la obligaba a estar en pugna con las “audacias moceriles y las iconoclastias turbulentas”, pero las Academias se renovaban y adquirirían libertad de acción y la influencia externa las hacía más asequibles. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando fue la primera que empezó a definir con hechos concretos esas orientaciones atrayendo a su seno a los artistas en plena actividad. Pues ingresaban figuras de destacada valía y coincidían con compañeros de otras generaciones que mantenían su espíritu juvenil. Lo documentaba refiriéndose al recipiendario que ingresó con cuarenta y un años en pleno éxito profesional.

En el discurso de contestación a Martínez Cubells valoró el conocimiento de la pintura antigua del nuevo académico y su contacto directo en Munich con la pintura moderna, y que no fuera atraído por los *ismos*, movimientos que cambiaban rápidamente. Decía que los artistas rebeldes estaban en decadencia y los acusaba de tener a sueldo a periodistas y escritores para que les apoyasen. La vuelta al estudio, a la intelectualidad y al dibujo se producía con el retorno del clasicismo.

Enrique Lafuente Ferrari contestó a Valverde, Ramón Stolz, Aguiar, Mosquera, Vázquez Díaz, Hidalgo de Caviedes, Miciano, Delgado y Lahuerta. En la contestación del discurso de Aguiar trató algunos de los temas planteados por el nuevo académico, en primer lugar la eficacia y el prestigio de la Academia. Para Lafuente, mantener el prestigio de la Academia se determinaba en las elecciones de los nuevos miembros. Era una corporación oficial que el Estado había creado para su asesoramiento en lo que se refería a las Bellas Artes, pero esa función se había ido mermando en los últimos tiempos y ya nadie consideraba a la Academia como una institución encargada de definir la estética oficial ni que debía encauzar de forma dogmática la enseñanza de las Bellas Artes. Sin embargo, también señalaba que no dejaba de ser llamativo que una corporación que elegía a sus miembros entre las figuras más representativas de los valores nacionales en la práctica artística, la crítica y la historia de las Bellas Artes, no tuviese cierta influencia sobre la acción estatal en materia de arte. Lafuente Ferrari

reconocía que los que pertenecían a la institución sabían cuánto se trabajaba en esta materia, sin embargo surgían nuevas iniciativas que ignoraban la autoridad, la tradición y el interés de la institución. Conseguir una adecuación entre los fines y los medios era la tarea en la que la Academia estaría siempre empeñada.

Cuando recibió a Álvaro Delgado comentó que, tras acoger a nuevos académicos en doce ocasiones, se había familiarizado con el sentimiento de esperanza y de renovación del nuevo miembro. A los prejuicios académicos considerados normales por buena parte de la sociedad española antes de la guerra, les habían venido a sustituir no menos rígidos prejuicios antiacadémicos en las jóvenes promociones, en las que se encontraría Delgado. Ante la posición del nuevo académico le quiso transmitir que ya nadie creía en leyes constantes para el quehacer artístico, ni la misión de la Academia era sostener contra viento y marea ideales estéticos trasnochados. Lo que podía pervivir en ella era un respeto al pasado creador, un sentido reverencial de la historia –la defensa de cuyos valores y vestigios continúa siendo una de sus misiones respetables–, así como el sentimiento de prudente equilibrio humanizante frente a las fuerzas destructivas que nuestra sociedad segregaba con excesiva y alarmante frecuencia. Defendía la convivencia de temperamentos e ideales distintos, sin exclusiones y sin cerrar *a priori* a nadie las puertas.

En el discurso de contestación a Teodoro Miaciano hizo una crítica a la escasa diligencia de la Academia en estimular y premiar el arte del grabado, máxime cuando tenía encomendado el cuidado y responsabilidad de la Calcografía Nacional.

Francisco de Cossío, en su contestación al discurso de Enrique Segura sobre el retrato, hizo una reflexión sobre los pintores no figurativos que únicamente jugaban con la luz y el color y concedían más importancia a la materia que a la forma. Esto suponía la ruptura con la figuración, que siempre trataba de reproducir la naturaleza. El arte no figurativo era un lenguaje que no se entendía y necesitaba de explicación y para ello el crítico recurría a divagaciones. Estas producciones, que estaban más cerca de la pintura decorativa que de la pintura formal, podrían hacer pensar que en algún momento se podía acabar con el retrato. Realmente, el retrato había estado presente en la pintura



desde sus inicios. Y la luz y el color eran imprescindibles para pintar, pero estos se presentan en la naturaleza envolviendo la forma.

José Ramón Mélida, encargado de contestar a Cecilio Plá, destacado representante de la escuela valenciana, disertó sobre la relación entre el mar y la pintura colorista realizando un recorrido por la escuela de Alejandría, la escuela veneciana y la escuela valenciana. Las tres eran coloristas y se habían generado contemplando el mar. Dijo que pensaba que el mar, con su luz, su ambiente, su movilidad y sucesión de efectos distintos, educaba la percepción de los tonos y matices del color. No quería que se le tachase de exclusivista pues no negaba que hubiese grandes coloristas que no se habían formado a orillas del mar. Aclaraba que se había referido a escuelas pues de hecho las escuelas formadas en los territorios centrales son las que han producido por medio del dibujo el arte más clásico y ponderado en sus elementos. Añadía que, en su opinión, el tema del colorismo valenciano había adquirido mayor interés desde que la pintura al aire libre eligiera como temas predilectos el agua en movimiento y su luz.

## **Capítulo IV.-Evolución artística de la Academia entre 1915 y 1975**



## **1. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el siglo XVIII**

**L**a Real Academia de Bellas Artes de San Fernando fue fundada mediante Real Decreto de 12 de abril de 1752, reinando Fernando VI. En 1726, durante el reinado de Felipe V, el pintor miniaturista Francisco Antonio Meléndez (1682-1752) presentó al Rey una propuesta de Academia que no prosperó. En 1741, el escultor italiano Giovanni Domenico Olivieri (1708-1762)<sup>126</sup> solicitó abrir una Academia privada que sería el antecedente que habría de materializarse en la Junta Preparatoria que funcionaría entre 1744 y 1752.

Siguiendo el modelo francés, el objetivo de su creación era formar a los artistas. Se trataba de una Escuela para la enseñanza de la pintura, escultura y arquitectura. Hasta ese momento, los jóvenes asistían como aprendices a los talleres de los maestros, pero a partir de la apertura de la Academia se impuso una enseñanza oficial con un sistema reglado basándose en la antigüedad clásica. En la institución, sobre la interpretación personal del alumno, “está siempre la corrección del maestro, un maestro de espíritu académico, es decir, de los que creen que sólo hay una manera de interpretar las cosas, y

---

<sup>126</sup> Olivieri era primer escultor del Rey y ya había abierto en su casa una escuela privada donde muchos jóvenes estudiaban dibujo. “Desde el principio, Olivieri era beneficiario del apoyo del Rey y su escuela gozaba de una especie de reconocimiento oficial”. BÉDAT, 1989, p. 31.

ésa, de acuerdo con las normas del frío clasicismo abstracto de la época, muchas veces mezclado aún con las supervivencias ya desvitalizadas del barroco”<sup>127</sup>.

En el siglo XVIII, la Academia de San Fernando era una corporación moderna, que imponía unas normas y se basaba fundamentalmente en los principios del dibujo, porque esta disciplina es transmisible de acuerdo con una serie de normas y principios<sup>128</sup>. Surgió con el propósito de formar a los artistas de acuerdo con los cánones del “buen gusto” inspirados en la antigüedad clásica. En su seno se plantearían también otras propuestas de artistas que preferían inspirarse en la naturaleza, como sería el caso

---

<sup>127</sup> LAFUENTE FERRARI, 1936, p. 146.

<sup>128</sup> El dibujo era un instrumento que le servía al clasicismo para transmitir los principios que se querían enseñar pues es un lenguaje controlado al contar con unas normas y principios. La importancia que otorgaba la Academia a esta disciplina en el siglo XVIII se hizo evidente cuando los consiliarios, en 1768, advirtieron imperfecciones en los dibujos que servían de modelo en la sala de principios y pidieron a Felipe de Castro y Antonio Mengs, no solamente que retiraran los que consideraran no aptos y colocaran los que creyeran convenientes, sino que además podían encargar a profesores, bajo su dirección, la ejecución de los dibujos que fueran necesarios. Cada alumno podría asistir al curso de dibujo sólo después del de geometría y empezaría copiando del antiguo. Para Maella, siguiendo las ideas neoclásicas de Antonio Rafael Mengs, era fundamental que los diseños dados como modelo fueran sacados del antiguo y también el estudio de las estatuas de la Antigüedad, pues eran la guía para entender la belleza de la naturaleza. Manuel Salvador Carmona consideraba básico el estudio del dibujo para la profesión de grabador en dulce, por ser la base de todas las artes. Igualmente, para el estudio de la pintura, recomendaba el dibujo de las estatuas y cabezas sueltas de la Antigüedad que poseía la Academia. Pedía que hicieran también dibujos de obras de los más insignes maestros como Rafael, Miguel Ángel, Mengs y Carraci. La concepción opuesta de la Academia la ofrecía Goya que en su informe de 1792 se oponía a cualquier estudio de geometría y perspectiva antes del dibujo. Decía: “no hay reglas en la pintura y la opresión u obligación servil de hacer estudiar o seguir a todos por un mismo camino, es un gran impedimento a los jóvenes que profesan este arte tan difícil”. Continúa manifestando su dolor por los que despreciaban la naturaleza en comparación de las estatuas griegas. BÉDAT, 1989, pp. 215-222.

Al crearse la Academia con unos fines concretos de formación de futuros artistas, desde el principio se plantearon propuestas o modificaciones de planes de estudios para que las enseñanzas siguieran unas pautas uniformes. (Claude Bédât analiza la segunda mitad del siglo XVIII, fundamentalmente los informes presentados en 1792 por los profesores con sus opiniones sobre las enseñanzas artísticas de la Academia y sus propuestas para mejorarlas. Las propuestas de 1799 fueron estudiadas por Andrés Úbeda de los Cobos y la primera mitad del siglo XIX por Esperanza Navarrete Martínez).

El método académico obligaba a la copia de dibujos o estampas antes de acudir al natural por lo que cuando se llegaba a la naturaleza, la visión del dibujante se encontraba mediatizada por muchos filtros, como eran el estilo de algún antiguo maestro así como las convenciones gráficas por las técnicas del grabado que se utilizaban en las cartillas académicas. Si en lugar de estas cartillas se acudía al maestro, el método de aprendizaje era parecido, pues en los comienzos le dejaba sus propios dibujos para su copia.

El cambio importante en la docencia del dibujo lo genera Jean Jacques Rousseau (1712–1778) en 1762 (en español, en 1821), cuando publica *Émile, ou traité de l'éducation*. No se trata de una obra especializada en la transmisión de esta disciplina, sino de una obra revolucionaria sobre un proyecto general para la educación del individuo. Rousseau valora el aprendizaje del dibujo por su papel de educador del sentido de la vista y el tacto. El dibujo que ha de aprender el alumno no es el tradicional por lo que la forma de enseñarlo tiene que ser distinta. La primera fuente de enseñanza será la naturaleza, “quiero que no tenga otro maestro que la naturaleza, ni otro modelo que objetos: que tenga presente el original mismo, no el papel que le representa.” El espíritu de la obra de Rousseau inspirará la obra de dos educadores que ejercerán una enorme influencia: Johann Heinrich Pestalozzi (1746-1827) y Friedrich Wilhelm August Froebel (1782-1852). BORDES, 2001, pp. 506-511.

de Francisco de Goya (1746–1828)<sup>129</sup>. Si bien Goya se adaptó a las normas imperantes para ingresar en la corporación, pudo desde dentro oponerse a las rígidas directrices estéticas y defender la libertad individual de los alumnos.

Por su parte, Anton Raphael Mengs (1728–1779) llegó a España a petición del rey Carlos III y desempeñó un papel importante en las directrices docentes de la Academia. Propuso una forma de entender la historia de la pintura, con ejemplos susceptibles de ser imitados, que debían entrar en las cartillas docentes, en los estudios académicos y en las polémicas eruditas. En las propuestas clasicistas, la pintura barroca española del siglo XVII era relegada a un segundo plano. Mengs destacaba dos períodos: el mundo clásico y el Renacimiento. A partir de las lecciones de Mengs se podía llegar a alcanzar la perfección. El arte era reducido a normas. La belleza, realidad objetiva, había sustituido al gusto como realidad opinable. Entre los artistas señalados como ejemplares por Mengs se encontraban Rafael, Tiziano y Correggio. El *bello ideal* de Mengs procedía de la contemplación de la propia naturaleza o de las estatuas griegas. Para el bohemio, la capacidad de mimesis era un requisito imprescindible pero no suficiente para alcanzar la excelencia artística, a la que sólo se llegaba por medio de la elevación de la naturaleza al plano de belleza ideal, que era el único fin del arte. Sin embargo, las afirmaciones de Mengs sobre Diego Velázquez (1599–1660)<sup>130</sup> y en general, sobre la

---

<sup>129</sup> Goya es un genio que sorprende en nuestra pintura del siglo XVIII después de estos años de academicismo. “Goya, un artista de los pocos a los que es concedido reflejar íntegramente una época expresando sus ideales y sus inquietudes en sus obras y abrir un camino nuevo en su arte.

España que parecía agotada bajo la ola de mezquindad y extranjerismo que nos invadió bajo los Borbones, estaba destinada a producir el genio que liquidase bruscamente aquel compuesto y amanerado academicismo, haciendo entrar en la pintura el nuevo mundo de cosas que constituye lo moderno.” LAFUENTE FERRARI, 1936, pp. 150-151.

<sup>130</sup> Según Ortega y Gasset: “El “naturalismo” de Velázquez consiste en no querer que las cosas sean más que lo que son. De aquí su profunda antipatía hacia Rafael. Le repugna que el hombre se proponga fingir a las cosas una perfección que ellas no poseen. Esos añadidos, esas correcciones que nuestra imaginación arroja sobre ellas le parecen una falta de respeto a las cosas y una puerilidad. Ser idealista es deformar la realidad conforme a nuestro deseo. Esto lleva en la pintura a perfeccionar los cuerpos precisándolos. Pero Velázquez descubre que en su realidad, es decir, en tanto que visibles, los cuerpos son imprecisos. Ya Tiziano había advertido algo de esto. Las cosas en su realidad son “poco más o menos”, son sólo aproximadamente ellas mismas, no terminan en un perfil riguroso, no tienen superficies inequívocas y pulidas, sino que flotan en un margen de imprecisión que es su verdadera presencia. La precisión de una cosa es su leyenda. Lo más legendario que los hombres han inventado es la geometría”. ORTEGA Y GASSET, 1970, p. 36.

“Velázquez es en la historia el tipo perfecto del pintor, pintor; del artista que siente la materia cósmica como espectáculo máximo, como tema para las elaboraciones de su pincel que será capaz de crear un arte supremo con la materia cromática, poetizando el mundo que tiene ante los ojos sin sentirse obligado a deformarlo ni idealizarlo. Temperamento al parecer impasible, observador sereno de la realidad,

pintura naturalista, fueron uno de los elementos de su doctrina inaceptables para la crítica española posterior. No obstante, uno de los aspectos que exaltó del pintor sevillano fue su defensa de la dignidad de la pintura. En la jerarquía de valores que establecía el pintor bohemio, lo encuadraba en el Estilo Natural, aquel que practican los artistas que “no han sabido el arte de mejorar sus originales, ni de escoger lo mejor de la Naturaleza; y que solamente la han sabido copiar como el acaso se la ha presentado, ó como regularmente se halla”<sup>131</sup>. Mengs no discutió la calidad técnica de Velázquez sino su capacidad de adecuarse a su forma de entender la creación artística. Probablemente, el principal elemento de duda por parte de los españoles frente al clasicismo de Mengs, fue la defensa de la Escuela española. La defensa de la tradición pictórica española sería uno de los temas principales en la literatura artística del último cuarto del siglo XVIII. También la Academia de San Fernando de Madrid, pese a que Mengs fue uno de sus más ilustres profesores y a que algunas de sus reformas educativas fueron acogidas favorablemente, nunca abandonó su fervor por la pintura de los siglos XVI y XVII, que convivió con el mito de la Antigüedad clásica. Se hacía evidente, en las numerosas referencias a la pintura y escultura barrocas, en las *Distribuciones de Premios*<sup>132</sup> de dicha institución o en los temas propuestos para la copia de los discípulos, en los que fueron abundantes las citas a Diego Velázquez, Bartolomé Murillo o Alonso Cano. Lo

---

representando ese aspecto del temperamento nacional atento a lo tangible y poco amigo de fantasías o idealismos, Velázquez es quizás la pupila más objetiva que ha contemplado las cosas con intención pictórica. Su pintura representa en lo español la culminación de esa ruptura definitiva con el clasicismo del XVI, en su deseo de formas de una perfección en el mundo cotidiano y en su busca de ideales arquetípicos. Y él, cuyas creaciones son todo reposo y serenidad, viene a ser el que más profundamente representa el espíritu del nuevo arte que se ha llamado barroco, en su apetencia de sinceridad representativa, en su afán de pintar las cosas y no los conceptos de las cosas.” LAFUENTE FERRARI, 1936, pp. 103-104.

<sup>131</sup> (Obras de D. Antonio Rafael Mengs, Primer Pintor de Cámara del Rey, publicadas por Don Joseph Nicolás de Azara, Caballero de la Orden de Carlos III del Consejo de S. M. en el de Hacienda, su Agente y Procurador General en la Corte de Roma, en Madrid con superior permiso, En la Imprenta Real de la Gazeta, MDCCLXXX [1780], p. 210) cita tomada de ÚBEDA DE LOS COBOS, 2001, p. 304.

<sup>132</sup> La Academia, desde el mismo año de su fundación (1752) organizó premios generales con el objeto de fomentar las artes y la aplicación de los jóvenes artistas. La ceremonia de la distribución de premios era muy solemne y tenía utilidad múltiple: era un momento de relaciones públicas con las personalidades máximas de la ciudad; un estímulo para los alumnos ganadores que recibían medallas de oro y plata; permitía atraer a público a la exposición de las obras de los discípulos que se organizaban después del acto y por lo tanto se daban a conocer las actividades de la Academia. El desarrollo de la ceremonia, discursos, asuntos de los premios y relación de ganadores de cada concurso quedaban recogidos en un libro impreso bajo el título: *Distribución de los Premios concedidos por el Rey Nuestro Señor y repartidos por la Real Academia de San Fernando a los Discípulos de las tres Nobles Artes*.

mismo se puede apreciar en su colección de pintura con abundante cantidad de obras barrocas<sup>133</sup>.

En la historia de la pintura siempre se han distinguido, por un lado, los artistas que mostraban una mayor fidelidad a los modelos naturales y, por otro, los que, con criterio selectivo, extraían de los diferentes modelos lo que consideraban más bello y perfecto de cada uno para crear una obra hermosa. Los primeros son los denominados realistas y los segundos los idealistas, que rodean a sus imágenes de un hálito espiritual.

Los estudiantes, cuando finalizaban la formación en la Escuela de Bellas Artes, podían obtener una pensión para proseguir sus estudios en Roma. Desde 1753, también se organizaban los premios de la Academia con el fin de incentivar a los alumnos y una vez otorgados los galardones, se exponían al público.

## **2. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el siglo XIX**

El inicio del siglo XIX fue una prolongación del academicismo clasicista del siglo anterior, que se fue adaptando a las nuevas corrientes artísticas que iban surgiendo en las distintas épocas. Durante el siglo, gracias al apoyo de distintas entidades oficiales los alumnos continuaron prolongando sus estudios en Roma y París. En 1873 se inauguraría la Academia de Bellas Artes de Roma, cuyo funcionamiento dependió del Ministerio de Estado pero siempre estuvo asesorada por la Academia de San Fernando, cuyos miembros formaban parte de los tribunales de oposición, supervisaban los envíos reglamentarios de los alumnos, proponían a los directores y controlaban su Reglamento, entre otros cometidos. En el tránsito del siglo XVIII al XIX no hubo en España una transformación brusca en las orientaciones artísticas. La Corte se movía entre el academicismo clasicista, de talante ilustrado, que recurrió a modelos de procedencia barroca y un decorativismo próximo al rococó. Por otro lado, estaba la figura de Goya (1746–1828), una personalidad opuesta a toda normativa académica, cuya libertad individual se oponía a las rígidas directrices estéticas marcadas desde las academias. No

---

<sup>133</sup> UBEDA DE LOS COBOS, 2001, pp. 300-340.



obstante, del academicismo arrancó el sentido utilitarista<sup>134</sup> del arte, una dimensión esencial de gran parte de la pintura y la escultura del siglo XIX. Por otro lado, la rígida formación recibida en las academias afectó a la condición de artista, que fue valorada de manera creciente.

Durante el primer tercio del siglo XIX, la vigencia de gran parte de las tradiciones barrocas autóctonas, en combinación con la normativa clasicista impuesta por las academias desde el siglo XVIII, estuvo especialmente encarnada por Vicente López (1772–1850) y el círculo de pintores cortesanos que trabajaron bajo su orientación.

Mientras las tradiciones barrocas y el clasicismo académico dominaban las artes plásticas en España, en Europa se había impuesto una nueva vuelta a la Antigüedad clásica basada en el directo conocimiento de modelos grecorromanos. La corriente neoclásica estuvo en España apoyada por una cultura de élite fuertemente internacionalizada, cuya preparación fue posible gracias a las pensiones en París y sobre todo en Roma concedidas durante el reinado de Carlos IV. Facilitado por el acercamiento político a Francia durante el reinado de este monarca, pintores como José Aparicio (1773–1838), José de Madrazo (1781–1859) y Juan Antonio de Ribera (1779–1860) viajaron a París con la idea de ampliar su formación, influyendo en ellos la obra de Jacques-Louis David (1748–1825). Luego se trasladaron a Roma, pudiendo beber de las mismas fuentes de las que lo había hecho el pintor francés.

La integración de los pintores davinianos en el mundo académico fue importante para transmitir la nueva significación que tenían los modelos de la Antigüedad clásica en el ámbito europeo.

---

<sup>134</sup> En este sentido se refiere Pedro Franco en uno de sus discursos: “Al referirse a la situación general de las bellas artes en España comentaba que “el gusto” por ellas no estaba extendido aún como sucedía en Italia o Francia, donde eran “objetos comerciales” y los ciudadanos estaban familiarizados con ellas, por lo que, teniendo ideas sobre su utilidad, podían ayudar a que los artistas participasen de ese “comercio”. En cambio, en España “no hay casi quien mande hacer cuadros, ni estatuas de historia sagrada o profana, donde el profesor pueda mostrar su talento y habilidad, sino en alguna imagen sagrada o retrato”. En consecuencia, no tenía sentido, dado el estado del país, tener “una multitud considerable de excelentes profesores de las nobles artes [...] pues] se morirían de hambre, o tendrían que emigrar a otros países.” Cita tomada de NAVARRETE MARTÍNEZ, 1999, p. 185.

La aparición del romanticismo en las artes plásticas también llegó a la Academia, una institución en principio contraria a ese nuevo espíritu. Ese romanticismo se definiría por el eclecticismo, referido a su exaltación de lo subjetivo, al componente moderado que tuvo en el caso español, ausencia de un verdadero antiacademicismo y una vinculación al liberalismo<sup>135</sup>. Todo ello dotó de un cierto aire rupturista. Los deseos de restaurar la tradición, de renacer, que están presentes en todas sus formulaciones teóricas, no carecen de ideas foráneas. Los esfuerzos por conciliar las novedades francesas no impidieron una valoración de los grandes maestros de la escuela española del Siglo de Oro<sup>136</sup>.

Las academias sobrevivieron a las muchas críticas del romanticismo. En España, la opinión crítica más radical contra las academias fue la del pintor José Galofre y Coma (Barcelona, 1819–1877), que llegó a pedir la supresión de la Academia de San Fernando. Fue replicado entre otros por Federico de Madrazo (1815–1894) conocedor directo de la misma estética nazarena que inspiraba casi todas las afirmaciones antiacadémicas de Galofre<sup>137</sup>.

A partir de mediados del siglo XIX el Estado potenció el “arte oficial”: se convocaron becas en el extranjero, se promovieron exposiciones públicas y se fue adquiriendo un mayor número de obras a nivel gubernamental. El género de la pintura de historia, que en el escalafón académico ocupaba la mayor consideración, tendría gran desarrollo.

---

<sup>135</sup> “España, idealizada en el mapa de aventureros y poetas a raíz de la guerra de la Independencia, uno de los destinos preferidos. Hugo, Ford, Mérimée... descubrieron en la península Ibérica una tierra donde, decían podían revivir la historia y después de muchos caminos y fantasías exóticas, fascinados por lo que conocieron o creyeron conocer, crearon una imagen que condenaba a España a ser el refugio oriental de Occidente. Luego la ilusión de una tierra primitiva y salvaje fluyó como un río, como un Danubio o un Rin, convirtiendo el viejo solar ibérico en la Ítaca de aquellos jóvenes desencantados e intrépidos, de países supuestamente civilizados, que dejaban sus cómodos hogares para vivir emociones fuertes. Ellos completarían con sus notas y libros de viajes el romance de la España diferente”. GARCÍA DE CORTÁZAR, 2003, p. 170-171.

<sup>136</sup> “En España, antes de Goya, y dejando a un lado a Murillo, porque es un típico epígono, no ha habido más que cuatro pintores importantes, de los que tres son gigantes: Ribera, Zurbarán Alonso Cano y Velázquez. Cuando iniciamos su estudio nos encontramos, desde el umbral, con la sorpresa de que esos únicos cuatro grandes pintores españoles –Goya aparte– han nacido en el espacio de diez años, que pertenecen, pues, a la misma generación. Añádase que salvo Ribera, natural de Valencia, los otros tres nacieron en Sevilla o en torno a Sevilla, se educan como pintores con gran proximidad, son amigos desde la adolescencia. ¿Qué hay antes de estos colosos en la pintura española? Poco más que nada”. ORTEGA Y GASSET, 1970, p. 132-133.

<sup>137</sup> Este problema ha sido tratado en CALVO SERRALLER, 1982 pp. 232-239.

Hacia los años sesenta, poco a poco irrumpió el realismo, que afectó a todas las artes figurativas y a todos los géneros, incluidos los más “irrealistas” como el histórico, el alegórico, el mitológico o el retrato, sobre todo el privado. Pero fueron los géneros de anécdotas costumbristas y paisajes, los que más abiertamente impulsaron la renovación plástica que el nuevo movimiento suponía<sup>138</sup>.

Pese a que en el siglo XIX fueron tratados todos los temas de la historia patria y del costumbrismo, para Moreno Galván fue el siglo menos marcado por lo español. Para su comprensión hay que entender el “academicismo” como resultado de la pedagogía del siglo XVIII, que ofrecía soluciones aplicadas al arte. La genialidad de Velázquez, continúa el historiador, radicaba en enfrentarse con un problema y resolverlo ignorando una solución previa. El academicismo trataría de ayudar al artista resolviéndole previamente esos problemas. Partiendo de que el problema fundamental del arte sería la captación de la realidad visual, se trataría de proveer a los artistas de un sistema de fórmulas para que tal captación quedase asegurada de antemano. Este sistema, eminentemente francés, influyó en las academias españolas durante todo el siglo XIX. Teniendo presente que para cubrir las exigencias de las academias, el neoclasicismo se adaptaba mejor que el romanticismo. El romanticismo, que trataba de dar rienda suelta a situaciones personales, inició el ataque contra el arte de soluciones<sup>139</sup>.

En este mismo siglo se produciría la segregación de la enseñanza de las Bellas Artes, que desde 1844 sería impartida por la Escuela de Nobles Artes y que un año después aprobaría el Reglamento para su organización. En 1846 se ratificaron los nuevos Estatutos de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando.

En 1844 se creaba en la Escuela de Nobles Artes la cátedra de Paisaje, desarrollándose en ella el paisaje romántico que iniciaba Pérez Villaamil (1807–1854). Un cambio importante en este género fue la aparición de la pintura realista, introducida en la institución académica madrileña cuando el belga Carlos de Haes (1829–1898) ocupó la cátedra. Él introduciría el nuevo método, estudiando y pintando al aire libre diversas

---

<sup>138</sup> REYERO, 1995.

<sup>139</sup> MORENO GALVÁN, 1960, pp. 24-28.

tierras de España, que recorría con sus discípulos. Sus enseñanzas fueron fructíferas y definitivas para el paisaje español, porque supo dar libertad a sus alumnos para encontrar su camino. De Beruete (1845–1912) a Zuloaga (1870–1945) y Solana (1886–1945), se reivindicó y se reinterpretó la tierra de Castilla y se proyectó en ella una tensión espiritual y un simbolismo nacionalista, que tuvo un valor paradigmático. Esta concepción nacionalista del arte se grabó profundamente y permaneció a través de generaciones y escuelas, incluso las de la vanguardia. En el primer tercio del siglo XX, el desarrollo económico y la modernización política y cultural del país agudizaron la contradicción entre casticismo y cosmopolitismo<sup>140</sup>.

### **3. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el siglo XX.**

El hecho de que la Academia fuera una fundación real hizo que, en los primeros siglos de su andadura, su historia estuviera unida a las corrientes más modernas desarrolladas por los artistas que la constituían. Pero la situación cambiaría en el siglo XX.

En los últimos años del siglo XIX se inició progresivamente una ruptura en la evolución del arte occidental, primero con el impresionismo y toda una sucesión de movimientos contrarios a la norma. Desde Giotto, los pintores occidentales tuvieron como tarea prioritaria el traslado de la visión tridimensional a la superficie plana del cuadro. La línea, el color y el claroscuro, junto con la perspectiva, han sido los elementos indispensables de la representación figurativa. Fue la “perspectiva artificial” del “Quattrocento”, codificada por el florentino Leon Battista Alberti, el instrumento o medio más eficaz para poder insertar las figuras dentro del área del cuadro concebido a manera de ventana abierta a la realidad del universo. Con la aparición del impresionismo se inició la destrucción del espacio. El cubismo y el arte abstracto lo culminaron<sup>141</sup>. Se produjo una transformación de los criterios estéticos, fundamentalmente en París. Las nuevas tendencias artísticas eran conocidas en Madrid, pero eran vistas como corrientes extranjeras y consideradas más como rarezas en busca de originalidad que como manifestación de un movimiento artístico coherente.

---

<sup>140</sup> CALVO SERRALLER, 1985, pp. 21-22.

<sup>141</sup> BONET CORREA, 1997, p. 37.

En las primeras décadas del siglo XX la directriz artística la marcó la Academia, exponiendo su criterio en la enseñanza de las Bellas Artes, las Exposiciones Nacionales, emitiendo dictámenes e informes en los que hacían valoraciones estéticas y económicas de las pinturas que deberían ser adquiridas por el Estado. Intervino, también, en los proyectos legislativos de la Administración Pública. El prestigio de la Academia, además, venía marcado por la incorporación de artistas, mecenas y eruditos de reconocida reputación que, a su vez, se veían consagrados ante la opinión pública. Desde la Academia se defendían unas formas tradicionales, lo que justificaba la moderada evolución de los estilos y tendencias artísticas. El nuevo arte consistía fundamentalmente en propuestas basadas en conceptos totalmente opuestos a los tradicionales y se observaba que surgían numerosas corrientes que no se mantenían en el tiempo, lo que justificaba su rechazo al ser consideradas expresiones experimentales y sin futuro. Lo que no quiere decir que la Academia estuviera en contra de la renovación artística entendida dentro de unos márgenes.

Se produciría así una “disociación, existente, por otra parte, en la vida real entre la Academia y la renovación artística. A finales del siglo XIX se apreció una aceleración en la aparición de tendencias y movimientos con una actitud de decidida escisión con el arte del pasado. En realidad, se trataba no tanto de una ruptura radical con lo clásico, sino con los usos y abusos realizados en las enseñanzas de las artes, la imposición de las ideas académicas en certámenes y concursos y en las afinidades electivas entre éstas y el gusto oficial”<sup>142</sup>.

En paralelo a la Academia, se suceden los *ismos* y las tendencias modernas. Los movimientos de vanguardia eran conocidos por círculos muy pequeños. Si con el impresionismo se inició la transformación, con el fauvismo, el expresionismo y sobre todo con el cubismo, se produjeron los grandes cambios. A partir de que Picasso pintara *Las señoritas de Aviñón* (1907) iniciando el cubismo, se originaron numerosas concepciones del arte como el futurismo, el dadaísmo, el constructivismo y el surrealismo. Algunas corrientes de vanguardia acabarían en un arte no figurativo, abstracto. También se produjeron otros movimientos que, si bien parecen menos

---

<sup>142</sup> NIETO ALCAIDE, 2006, pp. 9-10.

revolucionarios porque se podían ver como más realistas, no dejaron de ser interesantes. Me refiero a la “pintura metafísica” que surgió en Italia antes de la Primera Guerra Mundial, apoyándose en la tradición del arte clásico. En la misma línea reivindicativa del clasicismo mediterráneo se podría citar el *noucentisme* catalán y el posterior *novecentismo* italiano.

Para Moreno Galván<sup>143</sup>, antes del impresionismo había un canon para valorar el grado de fidelidad con que el artista había sabido representar la realidad. Después, el arte parece que se había ido alejando de esa realidad. La realidad es un aspecto muy parcial de la realidad. El arte puede ser o no ser, visualmente representativo, pero su carga de realidad no está condicionada a ello.

En el primer tercio del siglo XX, los artistas españoles que promovieron las vanguardias históricas como Picasso (1881–1973), Juan Gris (1887–1927), Miró (1893–1983) o Dalí (1904–1989) lo hicieron fuera de España y al margen de la evolución artística interna. En nuestro país, individualmente o en grupo, se produjeron diversas actividades como exposiciones (en Barcelona en las galerías Dalmau o Parés, en Madrid en el Palacio de Velázquez, Heraldo de Madrid, Biblioteca Nacional o Ateneo), conferencias (en el Ateneo o la Residencia de Estudiantes), revistas (numerosas revistas surgieron *ex profeso* en muchos casos con vidas muy cortas, en otras con publicaciones puntuales como la *Revista de Occidente*, *Alfar* o *La Gaceta Literaria*), actos como las veladas ultraístas relacionadas con las vanguardias, etc. Las diversas propuestas modernas eran muchas veces testimoniales y no había continuidad. Los mismos críticos, artistas e intelectuales podían figurar en acciones muy distintas. Eran propuestas de modernidad frente al arte tradicional. Se pueden recordar los diversos episodios del ultraísmo, la Sociedad de Artistas Ibéricos (1925)<sup>144</sup>, las dos ediciones del Salón de Artistas

---

<sup>143</sup> MORENO GALVAN, 1960, p. 4.

<sup>144</sup> Según lo contaba Manuel Abril, “En 1924 en el Lyon d’Or se reunieron entre otros: Victorio Macho, Daniel Vázquez Díaz, Juan Echevarría, Maroto, Cristóbal Ruiz y el propio Manuel Abril. En treinta o cuarenta días formaron una agrupación que abrieron el en Retiro una exposición de cuadros y esculturas. Indudable es que aquella exposición representa en el arte español una fecha histórica indudable. Estaban representados por un lado un grupo de artistas consagrados por la fama y el prestigio oficial y por otro unos jóvenes. ABRIL, 1931, p. 17-18.

Eugenio d’Ors criticaría la exposición por incompleta pues faltaba Picasso y el nutrido grupo de los pintores jóvenes de Cataluña. También hacía notar que, por el título, parecía que debía estar presente Portugal y “nuestra América” Tras plantear cierto desacuerdo con la selección “los organizadores de la

Independientes (1929 y 1930), el grupo ADLAN (Amigos De Las Artes Nuevas) creado en Barcelona en 1932 y la sección madrileña en 1935<sup>145</sup>.

¿Se puede hablar de vanguardia en el seno del arte español de los años veinte y treinta?. ¿Tienen lugar en nuestro país movimientos semejantes a los que se producen en Francia o Alemania?. Según Valeriano Bozal: “En líneas generales me atrevo a decir que no existió vanguardia en España a la manera de la que hubo en Francia. No hubo vanguardia, aunque sí hubo vanguardias. Esta afirmación no es una paradoja: para que haya vanguardia se precisa una colectividad de artistas, por lo común también de críticos y literatos, intelectuales, con un sentir común, ligados por principios que suelen manifestarse públicamente –en un manifiesto o en un programa, o a través de una acción–, de carácter estilístico pero también ideológico (y denomino así al conjunto de ideas que expresan una actitud ante el orden social vigente, su estructura y sus valores), con una actividad pública de carácter crítico (en atención a los citados principios) que por lo común suscita reacciones en el colectivo social y cultural, reacciones que se concretan en debates y polémicas, contribuyen a estrechar los lazos entre los artistas de vanguardia. Este conjunto de condiciones no se dieron en nuestro país”<sup>146</sup>.

Calvo Serraller también ha distinguido entre las personalidades españolas de primer orden que protagonizaron las vanguardias históricas en París y los que dieron la batalla en el contexto local español. Considera que estos últimos estuvieron determinados por un carácter provinciano. Traducido en un espíritu confuso de lucha indiscriminada contra las formas académicas del pasado, centrados en la defensa de las diferencias más que apoyo a favor de lo moderno<sup>147</sup>.

Con la II República se inició un tiempo nuevo que no consiguió desarrollar un arte con señas de identidad que lo diferenciara del anterior. Supuso una prolongación de las

---

Exposición han sabido mantener de todos modos, cierta exigencia que evita lo ya relajado e incoherente. No ha de ser esta una de las menores razones para que se les conceda un aplauso”. D’ORS, 1925, p. 3. Sobre la agrupación se organizó en 1995 la exposición: *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el Arte Español de 1925* en el MNCARS y también lo ha estudiado en profundidad Javier Pérez Segura.

<sup>145</sup> BRIHUEGA, 1982.

<sup>146</sup> BOZAL, 1992, p. 396.

<sup>147</sup> CALVO SERRALLER, 1985, p. 23.

actividades anteriores y la consagración de los dos principales lenguajes artísticos del periodo anterior, el Surrealismo y los nuevos realismos.

Después, la Guerra Civil en palabras de Calvo Serraller fue “tumba de la vanguardia histórica española”. Los cuarenta años posteriores clausuraron prácticamente toda posibilidad de desarrollo de una vanguardia local y cortaron la memoria histórica con lo anterior. No quiere eso decir que no se produjeran ningún movimiento interesante, como “Salón de los Once”, “Dau al Set”, “Escuela de Altamira”, “Equipo 57” “El Paso”, etc... Según Calvo Serraller, sólo durante los últimos años de la dictadura, desde 1965 hasta 1975, puede hablarse de cierta trascendencia social del arte español de vanguardia.

El arte oficial, que venía siendo académico y conservador, tuvo que convivir con esas tendencias más modernas existentes antes de la guerra y que ahora se presentaban en la misma línea que la realidad artística que se desarrollaba fuera de España.

Antes de la derrota de las potencias del Eje, se intentó programar una estética inspirada en el ejemplo fascista de Alemania e Italia. Entre 1940 y 1945 fracasó la creación de un “estilo imperial”. Se impuso el academicismo más conservador protagonizado por académicos acreditados de preguerra como Fernando Álvarez Sotomayor, López Mezquita o José Moreno Carbonero, que marcaron la pauta del gusto oficial<sup>148</sup>. Frente a ese academicismo, el régimen construyó su propia alternativa moderna con pintores como Benjamín Palencia, Zuloaga, Solana y Vázquez Díaz. Dentro del régimen unos y otros tendrían sus valedores y defensores. A pesar de ello, la obra de Solana y Vázquez Díaz constituyó punto de referencia importante para cualquier aspiración renovadora. Su magisterio jugó un papel importante acorde con la estimulante referencia de modernidad que suponía la presencia de Cossío, Ferrant, Caneja o Mateos<sup>149</sup>.

Interesantes son también algunos intentos de los intelectuales del nuevo Estado por promover iniciativas siguiendo la línea actual, como sería la “Academia Breve de

---

<sup>148</sup> CALVO SERRALLER, 1985, pp. 33-35.

<sup>149</sup> NIETO ALCAIDE, 1991, p. 50.



Crítica de Arte”<sup>150</sup> creada en 1941 por Eugenio d’Ors<sup>151</sup> con sus Exposiciones Antológicas y Salones de los Once. Se iniciaría la actividad de la “Academia Breve” con una exposición del Salón de los Once en la que, según las normas, debían figurar únicamente once artistas, cada uno patrocinado por uno de los miembros de la Academia, que sería, a su vez, el encargado de defender las razones de la elección. Según D’Ors, “entre los trabajos del grupo serían los conducentes a la preparación de muestras de los impresionistas franceses, de los pintores italianos del novecientos, de los dibujantes japoneses recientes, etc. Es urgente poner término a la vergüenza a cuyo tenor el público de Madrid, el de casi toda España y aún sus críticos militantes se encuentran ayunos de conocer una sola página del arte contemporáneo universal”<sup>152</sup>. En ellos acogería a los que serían los principales protagonistas de las vanguardias de los años cincuenta: Tàpies, Cuixart, Oteiza, Saura y Millares.

No sería hasta los años cincuenta cuando los artistas, desde dentro, iniciaron movimientos de vanguardia de acuerdo con las corrientes internacionales. Las corrientes abstractas cada vez adquirieron mayor protagonismo.

El régimen quiso dar un giro al arte oficial para cambiar su imagen de cara al exterior, que fue oficializado en 1951 con la Primera Bienal Hispanoamericana de Arte<sup>153</sup>. Se vio como un cambio del régimen. Frente a la pintura más academicista de Fernando Álvarez Sotomayor o López Mezquita el régimen promovió una alternativa que, si bien no eran vanguardias, sí que suponía introducir modernidad al apoyar a artistas como Zuloaga, Vázquez Díaz, Solana o Benjamín Palencia. A ellos se unieron poco a poco los artistas informalistas que fueron ocupando los pabellones españoles en certámenes internacionales y las exposiciones del Ateneo y del Ministerio de Información y Turismo<sup>154</sup>.

---

<sup>150</sup> Sobre este tema consultar el estudio de SÁNCHEZ-CAMARGO, 1963.

<sup>151</sup> Ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1938 con el discurso *Teoría de los Estilos* que sería publicado en 1941.

“A menudo mal interpretada, indistintamente menospreciada o sobrevalorada, en demasiadas ocasiones omitida, la figura de Eugenio d’Ors (1881-1954) es por naturaleza controvertida” Así se inicia el texto de Laura Mercader sobre el filósofo, ver MERCADER, 1999, p. 468.

<sup>152</sup> SÁNCHEZ-CAMARGO, 1963, p. 19.

<sup>153</sup> Ver CABAÑAS BRAVO, 2000.

<sup>154</sup> “Acaso una de las razones de la constante referencia a la Bienal, como punto de partida del proceso de configuración de la vanguardia, sea la confusión de haberle atribuido un valor absoluto cuando, en

En los años cincuenta, el fenómeno más importante o más novedoso fue el de la abstracción informalista, que no logró implantarse y alcanzar una definición propia hasta bien avanzada la década. Las etapas previas de los protagonistas del informalismo fueron dispares por su formación y procedencia. Unos provenían del Surrealismo, como los componentes de “Dau al Set”, Saura y Millares. Junto a ellos fueron más los artistas que se iniciaron lentamente en el ejercicio de una figuración esquemática poscubista o de una abstracción geométrica con elementos derivados de Paul Klee.

La Academia defendería su función de conservación de la tradición, manteniéndose distanciada de las vanguardias. Durante mucho tiempo, la historiografía española ha ignorado a los artistas más academicistas centrándose en las propuestas más modernas y vanguardistas. Lentamente y no de forma lineal, en la Academia fueron ingresando artistas cada vez más renovadores, entrando finalmente aquellos que protagonizaron las vanguardias de los años cincuenta. En 1984 era elegido Manuel Rivera, en 1986 ingresaba Miguel Rodríguez-Acosta y en 1998, Luis Feito y Rafael Canogar.

En cuanto a la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, su traslado a la Ciudad Universitaria se produciría en julio de 1967, iniciándose en octubre el nuevo curso en un edificio del arquitecto Pascual Bravo. En agosto de 1975<sup>155</sup> se aprobó el decreto de incorporación de la Escuela a la Universidad Complutense. Por último, la Escuela Superior de Bellas Artes se transformaba en Facultad de Bellas Artes por Real Decreto de 14 de abril de 1978<sup>156</sup>.

#### **4. Las obras donadas por los académicos de la sección de Pintura**

A partir del Real Decreto que permitía entregar una obra original como precepto reglamentario, a excepción de Eduardo Chicharro y Enrique Vaquer, cada miembro de la sección de Pintura que ingresó donó al menos una obra de su producción. En general, llama la atención que el cuadro seleccionado no siempre era un ejemplo representativo

---

realidad, para lo que supuso el inicio de una importante transformación fue para la política artística oficial. En este sentido no debe confundirse lo que una *conversión* oficial a la modernidad con que este “gesto” fuera el motor generador de la vanguardia”. NIETO ALCAIDE, 1991, p. 48.

<sup>155</sup> Decreto 2503/75, de 23 agosto.

<sup>156</sup> Real Decreto 988/78, de 14 de abril.

de las obras creativas del autor ni precisamente destacaba por la calidad en el conjunto de su trayectoria. En algunos casos, elegían una de las pinturas que conservaban en su taller en ese momento, como es el caso de Eduardo Martínez Vázquez<sup>157</sup>, pero en otros hubo cierta preocupación por realizar una *ex profeso*, como es el caso de Fernando Labrada, que realizó un retrato de mujer (cat. 10) o Eugenio Hermoso, que pintó un retrato de su hija (cat. 12), según sus palabras “puesta la vista en la raza, en el solar y en las tradiciones de la Patria”<sup>158</sup>. Muchas veces era un retrato del propio pintor, de algún miembro de su familia, de alguna personalidad destacada o de personajes populares. Así, Francisco Domingo entregó un *Autorretrato* (cat. 1) de su juventud; Manuel Benedito, el *Retrato de su madre* (cat. 6) o Joaquín Valverde un *Retrato de mi sobrina* (cat. 20), unas obras personales de los autores y poco comerciales. Benedito, en su discurso, dice que entrega la obra que más estimaba, realizada antes de ser nombrado académico pues considera que es por aquellos trabajos anteriores por los que había sido elegido. *La Madre bretona* (cat. 2) que entregó Álvarez Sotomayor se encuadra dentro de la pintura costumbrista que representa una parte destacable de su producción pictórica, en su discurso expuso su interés por elegir entre sus cuadros el que le parecía menos indigno de figurar al lado de los que ya poseía la Academia. López Mezquita entregó *Busto de mujer* (cat. 7), que podría ser un estudio preparatorio para sus trabajos de tipos populares, por los que, según señala José Francés en el discurso de recepción, sentía preferencia.

Cecilio Plá demuestra una gran generosidad al entregar varias obras. Por un lado, la *Campesina portuguesa* (cat. 4), que podría representar la faceta retratista del pintor realizada con marcado carácter decorativo. Por otro lado, entregó *Cuatro notas de color* (cat. 5), cuatro tablitas, enmarcadas juntas, en las que se muestra el Plá más luminoso y colorista. En el caso de Fernando Labrada parece que cuidó con detalle las obras que entregaba. Para la ocasión, pintó un retrato de mujer (cat. 10) siguiendo el recuerdo de los maestros florentinos del Quattrocento italiano, con los que estaba obteniendo gran

---

<sup>157</sup> En carta manuscrita y dirigida al director de la Academia, fechada en Madrid 25/04/1956, Martínez Vázquez le informa de que hace entrega de la obra que debe donar, según el precepto reglamentario, a D. José Francés, secretario perpetuo de la corporación. Dice que no supone que haya tenido el acierto de elegir por lo que pone a disposición de la Academia lo que puede reunir en el estudio, pues es su voluntad ceder la que sea considerada como la más lograda.

<sup>158</sup> HERMOSO, 1941, p. 25.

éxito en ese momento. También quiso entregar una obra representativa de su producción al aguafuerte y ejemplo de los criterios defendidos en su discurso sobre la estampación artística: *La Tumba del poeta* (cat. 11), uno de sus mejores aguafuertes<sup>159</sup>. Entregó dos obras Enrique Martínez Cubells: *La batalla del Guadalete*, lienzo que pintara su padre, el también académico Salvador Martínez Cubells, y de su mano ofreció *Vieja bretona* (cat. 8), lienzo del que se conoce algún otro ejemplar similar e incluso la fotografía que toma como punto de partida el pintor y del que sabemos que se expuso, dos años antes de entregarlo en la Academia, en Venecia y en el americano Instituto Carnegie de Pittsburgh. Gonzalo Bilbao entregaría una obra que trataba el tema de la enfermedad, que venía ocupando la atención de la mayor parte de los artistas de fin de siglo: *Convalecencia* (cat. 9). Esta podría ser el reflejo de la situación en la que se encontraba el pintor en el momento de su ingreso en la corporación. De hecho, por encontrarse convaleciente de una reciente enfermedad<sup>160</sup>, su discurso de ingreso lo leyó el secretario de la Academia, José Francés. La vista de *El valle de Peiro* (cat. 13) que entregó el paisajista Francisco Llorens, en 1943, no se encuentra fechado, pero un lienzo similar, de menor tamaño, que se conserva en la Fundación Pedro Barrié de la Maza, está fechado en 1919. Elías Salaverría entregó un retrato de su padre titulado *El cantor de la parroquia* (cat. 14), pintado unos años antes de su ingreso, y Valentín Zubiaurre ofreció *Aldeano de Garay* (cat. 15), representativo de una parte de su producción como reflejo del mundo rural de la tierra vasca. Julio Moisés entregaría un *Retrato de señora* (cat. 16), ejemplo del clasicismo que profesaba y que pintaría el año de su ingreso.

---

<sup>159</sup> Entrega una de las pruebas de artista en tinta negra y algunos toques de marrón sobre papel ahuesado. A este monotipo se refiere Labrada en su discurso de ingreso en la Academia "...en la prueba de aguafuerte que tengo el honor de dedicar a la Academia, he usado todas aquellas libertades técnicas y de estampación que estimé necesarias a mi objeto, las cuales creo, además, que deben ser permisibles y lícitas. Se me aducirá que son excesivas y tales que hacen del todo imposible el repetir otra prueba idéntica. Así será, desde luego, pero este punto ya no puede dilucidarse porque he destruido la plancha original. ¡Ah! Pero no se entienda que me ha resuelto a ello prevención ni temor de ningún género. Se debe sencillamente, a que no habiendo logrado (con harto sentimiento) que esta obra dando alcance a mis deseos fuese singular por su mérito, he querido dotarla de la cualidad, un tanto simple aunque no exenta de pequeño atractivo de, que, al menos como objeto, sea un ejemplar único." La plancha no fue destruida, fue donada por la familia a la Calcografía en 1997. Lo que sí se procuró fue hacerse de este aguafuerte una obra única. La destrucción a que hace referencia Labrada en su discurso de ingreso debe entenderse de forma simbólica pues pensaría no volver a estamparla. LABRADA CHERCOLES-BRASAS EGIDO, 1993, pp. 155-156.

<sup>160</sup> ANÓNIMO, 1935, p. 31.

Enrique Lafuente Ferrari dedicó un amplio espacio del discurso de recepción de Joaquín Valverde a valorar la obra que entregaba el beneficiario: *Retrato de mi sobrina* (cat. 20), cuadro que destacaba por su ejemplaridad, señalando que en el concepto artístico de Valverde el retrato rebasaba la limitada función de simulacro imitativo para alcanzar el rango artístico de la plena obra de arte.

Ramón Stolz, insigne representante de la pintura al fresco, entregó como pieza de recepción un estudio al óleo de una de las escenas que pintaría en la iglesia madrileña del Espíritu Santo (cat. 19), una de sus obras más completas y representativas, demostrando con ello su preferencia por ese trabajo.

*Casas centenarias del Júcar (Cuenca)* (cat. 21) es el cuadro que entregó Martínez Vázquez, que, de acuerdo con José Francés<sup>161</sup>, “testimonia una de las facetas fundamentales de su pintura: la del concepto romántico del paisaje”.

José Aguiar, un pintor de grandes composiciones marcadas por la expresividad y enérgica ejecución, entregó un cuadro de desnudo femenino (cat. 22), uno de los motivos por los que sentiría predilección tras su estancia en Italia, donde percibió la belleza y la perfección con la que los pintores del Renacimiento habían representado el cuerpo humano. El clasicismo de la imagen se encuentra tanto en el canon de la mujer como en la posición del cuerpo, tendido en reposo en posición de “maja”.

Luis Mosquera ofreció a la Academia un retrato sereno y humano del ilustre académico don Manuel Gómez-Moreno (cat. 24) que forma parte de una serie de retratos que el pintor realizó y que, según Lafuente Ferrari son “por espontáneo impulso, por el gusto de inmortalizar con sus pinceles a ilustres figuras de la ciencia, la literatura o del arte de nuestros días”<sup>162</sup>.

Para que Anselmo Miguel Nieto, una vez elegido, ingresara en la corporación debía celebrarse la sesión pública habitual con el aparato que supone un acto de esa

---

<sup>161</sup> FRANCÉS, 1959, pp. 20-21.

<sup>162</sup> LAFUENTE FERRARI, 1964 (b), p. 25.

solemnidad. Parece que para ese momento había preparado un gran cuadro de desnudo<sup>163</sup>, pero no superó el miedo al protocolo de vestirse de etiqueta y dirigirse al estrado acompañado por dos académicos. Año tras año fue retrasando su ingreso hasta que la Academia le dio un ultimátum para entregar una obra porque de otra forma, al concluir todos los plazos establecidos, su plaza se debía declarar vacante. Así, Miguel Nieto envió un *Retrato femenino* (cat. 18) en 1954 y también Enrique Segura entregaría un retrato (cat. 25) como ejemplo de su producción retratística. Eligió uno familiar: el de su hija María Teresa.

En 1966 donó Juan Antonio Morales uno de los retratos que pintó a la duquesa de Alba cuando era duquesa de Montoro, como atestigua la inscripción al dorso del cuadro (cat. 26). Llama la atención la elección del pintor pues la retratada no forma parte de su familia ni era un miembro destacado de la corporación. El hecho que lo podría justificar, de algún modo, podría ser su relación con el duque de Alba, uno de los miembros de número que lo había propuesto para el cargo de académico y que le acompañó al estrado en el acto de ingreso.

Vázquez Díaz de nuevo entregó otro retrato. En una primera ocasión concedió un *Autorretrato* como elemento de recepción, pero por desavenencias con la corporación, lo retiró. En un segundo momento, en 1964, cedió el *Retrato de los hermanos Baroja* (cat. 27), actualmente en el Museo. Es el retrato de sus amigos, Ricardo y Pío, como homenaje especialmente al primero, que no llegaría a ingresar en la Academia. A Ricardo le coloca sobre una de sus rodillas una estampa, haciendo referencia a su labor de grabador, la cual curiosamente reproduce el *Retrato de Fernando VII* que pintara Goya por encargo de la Academia para la Sala de Juntas. A su derecha su hermano Pío, con un aspecto más descuidado y bohemio. Los dos retratados se encuentran en un interior que podría ser la Posada de las Ánimas, que también pintaría por aquellas fechas, cuadro que se encuentra en la colección Rafael Botí. El cuadro había estado en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, en 1930 en la Exposición Internacional de Pintura en el Instituto Carnegie y en 1934 en la Bienal de Venecia.

---

<sup>163</sup> VALVERDE MADRID, 1982 p. 94.

El arquitecto y paisajista Joaquín Vaquero Palacios donó una de las obras que ejecutara durante su estancia en Roma, ciudad en la que vivió durante quince años. Presenta los restos de las Termas de Caracalla (cat. 28) con toda grandiosidad y con el carácter antropomorfo característico de muchos de sus paisajes de ese momento.

La experiencia y vocación mural de Hipólito Hidalgo de Caviedes se dejan ver en la composición que entregó: *El mar* (cat. 29), obra que pintó a su regreso a España en 1961, después de una larga estancia en tierras americanas. Enrique Lafuente Ferrari dice de la misma que “es una obra figurativa y moderna a la vez, plástica cargada de un expresionismo exasperado que no estaba en las obras reposadas, acaso un poco irónicas, de la primera época del pintor, ni en la serenidad decorativa, rítmica, de sus obras americanas.....; expresa su cuadro muy bien la situación actual de su arte, tanto como la fidelidad a su actitud inicial en la pintura española”<sup>164</sup>.

Uno de sus paisajes de Castilla<sup>165</sup> (cat. 31), pintado en 1959, fue la obra entregada por Benjamín Palencia a su ingreso en 1974. En el cuadro se evidencia el interés del artista por el color, que trata de forma subjetiva y con fin expresivo.

Álvaro Delgado también eligió un retrato para la obra que donó en consonancia con el discurso que bajo el título “El retrato como aventura polémica” leería en el acto de recepción de 1974. Entregó uno de los cuatro óleos que pintó de la efigie de Haile Selassie, el emperador de Etiopia (cat. 32).

Genaro Lahuerta entregó un paisaje de acentuado colorido (cat. 33). Tras la Guerra Civil, el pintor había recurrido a ejercicios más académicos, pero su viaje al Sahara Occidental, al que se refiere en su discurso de ingreso, constituyó un revulsivo. Se advierte, especialmente en sus paisajes, donde se vislumbra la eliminación de todo elemento superfluo, una búsqueda de la esencia y de las estructuras básicas que rememoran la lección de su admirado Cézanne. Un ejemplo de la última etapa pictórica de Lahuerta.

---

<sup>164</sup> LAFUENTE FERRARI, 1970, pp. 56-57.

<sup>165</sup> Paisaje tomado en Villafranca de la Sierra (Ávila) donde el artista pasaba los veranos.

Las obras a las que nos hemos referido son las que eligieron y entregaron los académicos electos, aunque no llegaron a consumir el ingreso, como es el caso de Anselmo Miguel Nieto. Con respecto a Sorolla, no queda muy claro cuándo y quién eligió la obra que entregó la familia del pintor ya que antes de su fallecimiento, hubo un intercambio de correspondencia entre la Real Academia y Clotilde de Sorolla. En ella, se acordó la recepción, por parte de la Academia, del discurso y de la obra de arte donada, pero no fue hasta el fallecimiento del pintor, algo menos de un año después, cuando se realizó el acto de homenaje que le brindó la institución en el que se dio lectura al discurso y se mostró la obra *Baño en la playa* (cat. 3), realizada en 1908.

José Ramón Zaragoza fue elegido en abril de 1948, pero falleció en octubre del siguiente año sin haber ingresado en la corporación. La viuda cumpliría el deseo del pintor al entregar en 1953 el cuadro *Los alfareros* (cat. 17), que, según consta en el acta de 30 de junio, “con todo entusiasmo pintó antes de morir con destino a la Academia”.

También sería la viuda de Rafael Pellicer quien hiciese la donación de la obra de su marido, fallecido al mes de su elección. En la carta de donación, ofrecía a la Academia la obra que había elegido su cónyuge para ser donado a la Academia y explicaba que Rafael tenía el cuadro, *Retrato de la esposa del artista* (cat. 23), como una de sus obras predilectas recientes y lo consideraba uno de los testimonios más expresivos de su madurez. El lienzo había sido galardonado con medalla de oro en el Salón de Otoño de 1962.

En cuanto a Joan Miró, nunca llegó a entregar una obra de su mano, por lo que se declaró de nuevo la vacante. En la carta que remitía el pintor al director de la Academia, le explicaba que sus obras salían del taller según eran creadas para atender los compromisos preestablecidos con sus marchantes de París y Nueva York y por ello no disponía de ninguna que pudiera figurar en el Museo de la Academia. Ello, unido a la gran labor de preparación de las exposiciones, le obligaba a dejar para más adelante tratar sobre ese asunto.



Respecto a los miembros de la sección de Pintura que se dedicaban al grabado o compartían su actividad con la pintura, ya hemos visto cómo Fernando Labrada entregó una obra representativa de cada técnica. Se sabe que Juan Espina entregó una obra, pero no existe documentación que permita su identificación. Enrique Vaquer optó únicamente por el discurso. Teodoro Miciano entregó un ejemplar de una edición de *El Quijote* de Cervantes en cuatro volúmenes (cat. 30) de bibliófilo, de ediciones jurado, ilustrado con aguafuertes del artista.

## **5. Breve definición de academicismo, vanguardia y modernidad como conceptos a tener en cuenta en la evolución de la Academia**

Como hemos visto, a lo largo del siglo XX la Academia ha defendido el arte dentro de los códigos tradicionales, se ha definido como conservadora del arte castizo español y no renuncia a cierta renovación. Serán los nuevos académicos que ingresen quienes marquen el grado de modernidad y renovación que se puede apreciar en la corporación. Pero no es posible agrupar a todos los pintores que ingresan entre 1915 y 1975 en el mismo estilo ni en el mismo grado de modernidad. La historiografía y la crítica habitualmente han tachado de academicistas a los miembros de la Academia, pero no todos cabrían bajo ese mismo epígrafe.

Vamos a intentar indagar en los vocablos academicismo, vanguardia y modernidad para tratar de observar lo que ocurre en la Academia en el periodo al que nos referimos.

### **5.1. Academicismo**

El término Academia procede de la casa con jardín, cerca de Atenas, junto al gimnasio del héroe Academos, donde enseñaban Platón y otros filósofos. Nos interesan tres acepciones que sobre Academia ofrece el Diccionario de la Real Academia Española: “sociedad científica, literaria o artística establecida con autoridad pública”; “casa donde los académicos tienen sus juntas”; “establecimiento docente, público o privado, de carácter profesional, artístico, técnico, o simplemente práctico”. Esta última significación, referida a su faceta educativa, ya vimos que empezó a segregarse en 1844

y se concluyó en la década de los sesenta con su traslado a la nueva sede de la Ciudad Universitaria.

Siguiendo con la definición del *Diccionario* de la Real Academia Española, el vocablo académico se definiría como “dicho de una obra de arte o de su autor: que observa con rigor las normas clásicas”. El *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática* añade: “Se dice asimismo de un trabajo correcto y canónico, pero falto de inspiración, o que repite con fidelidad pedantesca, temas y formas tradicionales.”<sup>166</sup> El academicismo sería una cualidad de académico.

El fundamento de todos los academicismos han sido las repeticiones y las imitaciones de un modelo, así como el empleo de formulas y recetas. En la actualidad, el academicismo ha perdido su vigencia en cuanto a imitación inerte de los modelos clásicos. Sin embargo, siempre que un artista deja de experimentar y plantear problemas y actúa con soluciones heredadas se puede hablar de academicismo, aunque sea con formas modernas que el artista aplica como una solución establecida. En este sentido, Nieto Alcaide señala que “el academicismo está integrado en la propia y en la misma idea de modernidad. ¿No son ya la mayoría de las instalaciones repeticiones inertes de una misma solución y un mismo proyecto?. Sin embargo, la repetición, la reiteración, la imitación no se plantea como algo negador de la modernidad contrario a la “vanguardia”, sino como una forma de comportarse la vanguardia de hoy”<sup>167</sup>.

Para Nieto Alcaide, el academicismo de carácter tradicional iniciaría su desaparición en los años setenta y ochenta, al tiempo que entraba en crisis la noción misma de vanguardia y se iniciaba otro proceso que, a falta de poder llamarlo con un nombre más acertado, nos vemos obligados a denominarlo postmodernidad. ¿Quiero esto decir que la postmodernidad barrió de un solo golpe el academicismo y la vanguardia?. Indudablemente, no. Lo que se produjo fueron unos usos completamente distintos. Si la idea de vanguardia entró en crisis en los años citados, la noción de academicismo también. Pero la división entre un arte renovador y de ruptura y un arte de presupuestos

---

<sup>166</sup> FATÁS-BORRÁS, 1995.

<sup>167</sup> NIETO ALCAIDE, 2006, p. 13.

academicistas ha continuado manteniéndose, si bien con indumentarias y disfraces diferentes, hasta nuestros días”<sup>168</sup>.

Enrique Martínez Cubells, en su discurso de ingreso, diferenció el academicismo español de otras escuelas. En España, los modelos que se estudiaban e imitaban eran fundamentalmente Velázquez, la pintura naturalista del Siglo de Oro y Goya, artistas en los que destaca su libertad artística, no identificables con ideas de rigidez e inflexibilidad. Ese es el clasicismo que inspiraría el arte español.

## **5.2. Vanguardia**

El *Diccionario* de la Real Academia lo define como “avanzada de un grupo o movimiento ideológico, político, literario, artístico, etc.”. En las primeras décadas del siglo XX artistas españoles participaron en las vanguardias históricas, pero las desarrollaron fuera de nuestro país, como Picasso, Juan Gris, Joan Miró o Dalí. Fue en los años cincuenta cuando se generó una vanguardia dentro de España en línea con lo que se estaba desarrollando en el panorama internacional. El surrealismo y la incipiente abstracción fueron las dos tendencias que emergieron con fuerza.

## **5.3. Modernidad**

Volviendo de nuevo al *Diccionario* de la Real Academia Española, podemos quedarnos con las siguientes definiciones: “Perteneiente o relativo al tiempo de quien habla o a una época reciente”; “que en cualquier tiempo se ha considerado contrapuesto a lo clásico”. Se situaría entre las dos posiciones extremas. Por un lado, el academicismo, defensor de la tradición, y por otro lado, la vanguardia<sup>169</sup>.

Moreno Galván trató de presentar una visión panorámica de la modernidad en la primera mitad del siglo XX. El verdadero frente de la batalla por la modernidad, el sitio más arriesgado se encontraba en París y España exportó pintores. Moreno diferenció una “línea universal de la modernidad” que abarcaría la modernidad española que se

---

<sup>168</sup> NIETO ALCAIDE, 2006, pp. 11-12.

<sup>169</sup> PÉREZ SEGURA, 2002.

desarrolló fuera de España y cuya consagración retornó desde la capital francesa, que estaría representada por Picasso (1881–1973), Juan Gris (1887–1927) y Joan Miró (1893–1983). En contraposición definió una “línea domestica de la modernidad”, refiriéndose concretamente a la obra de dos maestros: Daniel Vázquez Díaz (1882–1969) y José Gutiérrez Solana (1886–1945), si bien con una trayectoria distinta pues Vázquez Díaz vivió durante unos años en París y Solana desarrolló toda su producción en España. Ambos magisterios se pudieron proyectar de manera directa sobre todos los jóvenes con vocación pictórica y se puede decir que sus enseñanzas fueron decisivas en las siguientes generaciones<sup>170</sup>.

De esta manera, se desarrollaron diversos intentos de renovación y se podrían identificar tantas propuestas modernas como artistas que las desarrollaron, artistas que tomaron como referencia las vanguardias históricas<sup>171</sup> interpretando nuevos temas y utilizando diversas técnicas para diferenciarse del arte que podamos calificar de más académico.

## **6. Evolución artística en la Academia (1915–1975)**

Picasso, Miró y Dalí marcaron líneas de referencia de vanguardia de primer orden a nivel internacional. Junto a ellos, un nutrido grupo de creadores desarrolló una intensa actividad generando numerosas posibilidades. Estos artistas fueron los que, en sucesivos momentos, construyeron la experiencia de lo moderno en la actividad artística española. En la Academia, siguiendo una línea de continuidad con la tradición, se sucedieron pintores que representaron una menor innovación, pero que completaron el panorama artístico español. Quizás han sido despreciados estos artistas; sin embargo, no se les ha negado muchas veces su calidad pictórica y al mismo tiempo, se les ha visto con gran dominio del oficio. Pero, en general, la palabra académico lleva implícito seguir determinadas normas. Sin embargo, haciendo un repaso a los miembros de la corporación de la sección de Pintura en el período al que nos referimos, no todos se podrían considerar dentro de una misma tendencia.

---

<sup>170</sup> MORENO GALVAN, 1960, pp.131-133.

<sup>171</sup> NIETO ALCAIDE, 1991, pp. 42-91.

Podríamos agruparlos en diversos apartados: Pintores academicistas ortodoxos, seguidores de la tradición, repitiendo formulas clásicas. Otros se podrían encuadrar en academicistas con contactos con la modernidad, es decir, artistas que durante sus años de formación, aún no siendo artistas de vanguardia, desarrollaron corrientes modernas, pero que, al ingresar en la Academia, su arte sufrió un estancamiento e incluso un retroceso, retomando la pintura academicista. Y por último, pintores académicos renovadores, que se situarían entre un clasicismo moderado y las vanguardias más rompedoras.

Para poder realizar dicha clasificación, hemos valorado a cada uno de dichos pintores, académicos de número, en el momento de su ingreso y a partir de la obra donada por precepto reglamentario, en otras ocasiones por su discurso, y en la mayoría de los casos con ambos documentos.

Desde principios del siglo XX la irrupción de una vanguardia radical, como fenómeno contrario a la tradición, no logró aniquilar el academicismo, que quedó reducido a un núcleo artístico aislado, pero potente. En países como España, donde no se produjo la irrupción de una vanguardia radical, este academicismo tuvo una vida y una proyección muy notable, reflejándose con claridad en la Academia.

## **6.1. Entre 1915–1936**

### **6.1.1. Academicistas ortodoxos**

Entre 1915 y el inicio de la Guerra Civil española, prácticamente la totalidad de los pintores que ingresaron en la Academia estarían en el apartado del academicismo más ortodoxo. Son artistas que siguiendo las directrices docentes, en su juventud pudieron tantear diversas corrientes, como la simbolista, pero que por el conjunto de su producción se definen por mantener los componentes más tradicionales de la pintura española y captar la realidad tal y como es, haciendo una descripción naturalista de las cosas. En 1922 ingresó Fernando Álvarez Sotomayor, defensor a ultranza de la tradición y retratista afamado de su época. Entregó un retrato de una mujer del ámbito popular

con su hijo en el regazo, elaborado con la misma elegancia y calidad con que pintaba los retratos de la realeza y la aristocracia. El retrato es una mujer anónima de Bretaña (cat. 2), seguramente de Concarneau, población que los pintores españoles visitaron con frecuencia en los años formativos y de los que nos han dejado buena muestra. Con la modelo, creó un prototipo de tema clásico: la maternidad. En la misma línea se definiría Cecilio Plá con la *Aldeana portuguesa* (cat. 4) que entregó. De nuevo se trata de un personaje de carácter popular, representado con la riqueza de color de su traje. En el mismo año, en 1924 ingresó Manuel Benedito, otro excepcional retratista de la época, que entregó el *Retrato de su madre* (cat. 6), que había hecho en 1913. Un retrato austero, relacionado con los que hiciera Antonio Moro<sup>172</sup>, pintor que fue decisivo en la evolución del retrato de corte español, que tuvo a uno de sus más altos representantes en su discípulo Alonso Sánchez Coello<sup>173</sup>. Manuel Benedito, con una ejecución minuciosa, ha representado a su madre con una elegancia sobria, con la que consiguió transmitir la importancia que quería dar a la figura de su progenitora. Recurrió también a recursos como los utilizados por el Greco o Velázquez. Vestida de negro, sobre un fondo oscuro, un pequeño cuello blanco enmarca la parte más expresiva del cuerpo en el género que está representando, el rostro y los ojos.

Otro retratista de primera línea, José María López Mezquita, ingresaría en 1925. De nuevo entregó un retrato de un busto femenino de tipo popular e incluso que representa un mito, lo que da título al cuadro: *La Chula* (cat. 7), una mujer de las clases populares que se distinguían por cierta afectación, forma de vestir y de moverse. El cuadro se diferencia de los entregados por sus compañeros en ocasiones anteriores por el encuadre, la técnica y la forma de posar de la modelo, que aporta gran dinamismo y

---

<sup>172</sup> ANTONIO MORO (Utrecht, Países Bajos, h. 1519–Amberes, Bélgica, h. 1576–78) fue un pintor de retratos holandés. En 1552 pintó al emperador Carlos V y a Felipe II en 1560. En 1554 estuvo en Londres pintando un retrato de María Tudor.

<sup>173</sup> ALONSO SÁNCHEZ COELLO (Benifairó de los Valles, Valencia, c. 1531–Madrid, 8 de agosto de 1588) fue un pintor renacentista español, nombrado pintor de cámara de Felipe II. Vivió desde los diez años en Portugal y su formación como artista comenzó en Lisboa, como protegido por el rey Juan III. Marchó después a Flandes, donde estudió con Antonio Moro. En 1552 trabajó como pintor de la familia real en la capital portuguesa y en 1555 estaba de regreso en España, donde se convirtió en el retratista de la familia real y de su entorno más cercano, como la Infanta Juana y, a partir de 1559, de la corte de Felipe II. Su hija, Isabel Sánchez, pupila suya, fue una importante retratista.

frescura a la figura. Situó a la modelo sobre un fondo neutro para otorgarle mayor energía, siguiendo la herencia de los retratos del maestro Velázquez.

En 1932 ingresó en la Academia Enrique Martínez Cubells, reconocido defensor de la pintura academicista, a la que dedicó incluso las reflexiones de su discurso. Entregó *Vieja bretona* (cat. 8), una escena costumbrista de tantas como ejecutaría el pintor de los puertos del norte. Atraído por la luz nórdica, su iluminismo estuvo pintado armónicamente en gamas grises y apagadas y pincelada suelta.

En 1935, Gonzalo Bilbao entregó *Convalecencia* (cat. 9), una escena de una figura femenina que se encuentra recuperándose de una enfermedad. La presenta recostada en un sillón y con apariencia de debilidad. La enfermedad ocupó la atención de la mayor parte de los artistas de fin de siglo y fue tema muy frecuente tanto en la pintura de tipo social como la pintura simbolista, pero en este último caso en su relación con el misterio del más allá. Sin embargo, Bilbao no buscó mostrar nada más que la realidad, la situación concreta, y aprovechó para hacer alarde técnico con los blancos, grises y rosas que lo dominan todo, además del reflejo de la luz que entra por la ventana, todo ello con el uso de una pincelada suelta.

### **6.1.2. Academicistas en contacto con la modernidad**

Es importante señalar que muchos artistas fueron modernos pero no de vanguardia, mientras que todos los vanguardistas fueron modernos. Este apartado no lo constituyen una gran cantidad de pintores. Francisco Domingo sería el primero al ingresar en 1917. Si bien cuando llegó a la Academia se encuadró en el academicismo, su trayectoria principal la desarrolló dentro de lo que era considerada la pintura moderna en ese momento. Había sido un pintor de reconocido prestigio, la mayor parte de cuyo camino artístico lo había desarrollado en París y en su producción se apreciaba cierta sensibilidad “moderna”, en el sentido de avanzada para su época. A partir de una formación académica, mezcló una reducida gama cromática con la factura sobria y elegante que definiera a Rosales, que, a su vez, la había heredado de Velázquez. Pero también se sentiría atraído por la expresividad de Goya en los temas y por el

virtuosismo técnico de Fortuny, llegando a enormes cotas de libertad. Desde su establecimiento en París, su pincelada adquirió una soltura extraordinaria en la que coincidía con planteamientos renovadores de sus coetáneos. Sin embargo, cuando regresó a Madrid era un artista de otra época, aunque siguiera siendo el gran maestro al que admiraban ciertos jóvenes. Como obra reglamentaria entregó un *Autorretrato* (cat. 1) de cuando tenía treinta y siete años, no los setenta y cinco con que contaba en el momento de ingresar en la corporación, lo que es un indicador de la preocupación por su imagen. El retrato reflejaba el momento de fama del pintor en París, la imagen del triunfador realizada siguiendo la mejor tradición española continuadora de Velázquez y Goya.

Eduardo Chicharro fue elegido en 1920 e ingresó en 1922, el mismo año en que obtendría la medalla de honor de la Exposición Nacional de Bellas Artes con el lienzo *Las tentaciones de Buda*. Esta es una significativa y tardía obra dentro de la pintura simbolista española, corriente en la que se encuadra su producción más premiada. Habría que añadir también sus obras de realismo social, sus desnudos e incluso un grupo de pinturas vinculadas a la estética del 98. Chicharro no donó obra alguna como precepto reglamentario, sino que se limitó a su discurso. Años más tarde, en 1943, donaría un *Autorretrato*, en el que utiliza como fondo el cuadro simbolista que hemos citado y que la Academia adquirió en 2001. Chicharro desarrolló una importante labor docente, siendo maestro del pintor Lucio Muñoz.

El otro artista que completaría este apartado es Fernando Labrada, a quien siempre se le ha definido como un pintor academicista sin más. Sin embargo, creo que su obra trasciende el naturalismo para ser un representante de la pintura simbolista española que incluso enlazaría con el surrealismo. En la estampa de *La tumba del poeta* (cat. 11) ejemplifica esos cementerios deshabitados, tan del gusto simbolista, inquietantes y desprovistos de cualquier anécdota. Su *Retrato de señora* (cat. 10), que pintó para la colección de la Academia dentro de su estilo más personal y con el que alcanzó gran éxito, viene a ser un emblema. Interesado en la pintura anterior a Rafael, en los pintores del Quattrocento italiano como Botticelli o Ghirlandaio, su obra se relaciona con la



pintura prerrafaelista inglesa, cuya estética tuvo su centro de difusión en la tertulia del Nuevo Café de Levante que Labrada frecuentaba.

En el elogio que realizó en su discurso Benjamín Palencia del arte de Labrada dijo que ese arte se encontraba dentro de la modernidad pues coincidía con dos actitudes estéticas del momento: la técnica y la fidelidad y concreción representativa del surrealismo, al reproducir los temas en su más concreta precisión, y la del neorrealismo también de alisadas y miniadas superficies.

### 6.1.3. Renovadores

En 1914, Antonio Muñoz Degraín, Alejandro Ferrant y Miguel Blay propusieron a Joaquín Sorolla para cubrir la vacante producida por el fallecimiento de Salvador Martínez Cubells. El pintor valenciano se encontraba en el momento de plenitud artística y disfrutaba de gran fama nacional e internacional. Con su pintura de fuerte luminismo, interesado por el color y una pincelada suelta no sólo tuvo éxito entre coleccionistas y críticos, sino que también contó con el aplauso de pintores como Sargent o Zorn. Para María Dolores Jiménez–Blanco el hecho de que no se le pueda encajar en el esquema historiográfico tradicional que marcaba una línea de progreso –partiendo del impresionismo, seguido por el postimpresionismo para desembocar en las vanguardias–, ha hecho que en ocasiones sea muy difícil asumir su lugar en la modernidad<sup>174</sup>. Si bien se mantuvo al margen de las vanguardias y corrientes experimentales, Sorolla, como Zuloaga o Solana, representaba la renovación en el entorno más académico. Con la elección de Sorolla hubiera entrado en la Academia una de las grandes figuras de la pintura española de principios del siglo XX. Pero el ingreso no se llegó a consumir seguramente porque en esos años recibió numerosos encargos, como la realización del monumental conjunto de murales para la Hispanic Society de Nueva York (1911), que le obligaron a retrasarlo para finalmente verse sorprendido por una hemiplejía, falleciendo tres años después. De forma póstuma, su viuda entregó el cuadro *Baño en la playa* (1908) (cat. 3), una obra representativa de su pintura de más éxito marcada por el color, la luz y la expresividad de la factura.

---

<sup>174</sup> JIMÉNEZ–BLANCO, 2008.

Uno de los seguidores del luminismo y el desarrollo de esa pintura al aire libre captando el color y la luz con pincelada suelta sería Cecilio Plá, artista dedicado con intensidad a la labor docente. *Campesina portuguesa* (cat. 4) y *Notas de color (Valencia)* (cat. 5) son dos obras que pueden ser representativas de su producción. La campesina portuguesa, ejemplo de su actividad retratística, toma como modelo a una figura costumbrista realizada con gran maestría. Los apuntes de escenas de playa, que pertenecen a su producción más moderna, pueden ser observados como su gran preocupación por captar el instante con encuadres diferentes y una pincelada suelta.

## **6.2. Entre 1936–1975**

### **6.2.1. Academicistas ortodoxos**

El primer pintor en ingresar en la sección de Pintura después de la Guerra Civil fue Eugenio Hermoso, quien entregó un *Retrato de su hija* (cat. 12) pintado con dicho propósito y que se encuadra dentro de la línea más ortodoxa del academicismo. Presenta a la modelo de perfil, sentada en el campo y con la misma ingenuidad que trata a los tipos populares tan habituales en su creación pictórica. El retrato está tratado con una luz y un color exento de cualquier estridencia.

En 1943 Elías Salaverría donó el cuadro *El cantor de la parroquia* (cat. 14), un retrato de su padre que sitúa junto al antifonario. Es obra realizada con gran austeridad en la mejor tradición española y breve cromatismo consiguiendo como resultado destacar el rostro, que refleja gran profundidad.

Julio Moisés ingresaría en 1947 entregando *Retrato de señora* (cat. 16), una representación de una modelo anónima, cuya elaboración hace gala del dominio técnico. La señora viste de blanco y cubre su cabello con un velo de la misma tonalidad. Resulta una sinfonía de blancos y ocre, sin apenas contraste con el fondo del cuadro, que ha perdido sus tonos negros y ocre de los retratos anteriores a la guerra.

A causa de su fallecimiento en 1949, José Ramón Zaragoza no logró ingresar en la Academia, pero su viuda entregó en 1953 el cuadro que había pintado su marido con motivo del acto de recepción que no se llegó a celebrar. Se trata del lienzo *Los alfareros* (cat. 17), un cuadro costumbrista que presenta al alfarero en plena actividad. Domina el ocre y se aprecia la clara influencia de Sorolla tanto en la luz como en la pincelada larga y suelta.

Una composición religiosa, la única de este género entregada entre las obras donadas por los nuevos académicos, es la que ofreció Ramón Stolz en 1955. Se trata de un estudio al óleo de una de las escenas que luego llevaría al fresco en la madrileña iglesia del Espíritu Santo (cat. 19).

Poco después de su elección falleció Rafael Pellicer y fue su viuda, Carolina Zamora, quien haría entrega del cuadro elegido por el pintor para que se incorporara a la colección. Se trata de un retrato de su esposa (cat. 23) ejecutado con unas tonalidades grises y en el que contrasta la figura de la modelo en el primer plano, con gran precisión de dibujo y un fondo de paisaje urbano apenas insinuado.

Un buen ejemplo de la faceta retratista de Luis Mosquera es el cuadro cedido a la Academia: *Retrato de D. Manuel Gómez Moreno* (cat. 24). Se trata de una obra de gran sobriedad que sigue la mejor tradición del retrato naturalista español. En el interior de su despacho destaca el ilustre académico sentado en un sillón frailer y con una pieza de cerámica antigua en la mano, a la que observa con atención. Mosquera consigue no solamente reproducir la escena, sino además captar la esencia intelectual del célebre catedrático.

En 1965 donó Enrique Segura un retrato de su hija María Teresa (cat. 25), que se encuadra en la línea academicista más ortodoxa. Sobre un fondo neutro, de larga tradición en la pintura española, sitúa a la modelo.

### 6.2.2. Academicistas en contacto con la modernidad

En 1943, ingresó el paisajista gallego Francisco Llorens, haciendo entrega de *El Valle del Peiro* (cat. 13), que se fecharía en 1919, el mismo año que el cuadro del mismo título que se conserva en la colección Barrié de la Maza. Presenta una panorámica tomada desde un punto de vista elevado. Su preocupación por la luz y el color la tiene aprendida de Sorolla y por eso ha sido definido como un impresionista de corte peninsular. Su pintura estaría en relación con la pintura regionalista surgida a partir del desastre de 1898, centrada en la meditación sobre las identidades y en las diferencias entre unas y otras regiones.

Dos años después ingresó Valentín Zubiaurre, pintor de ascendencia vasca que desarrolló una parte de su pintura en la línea simbolista difundida a partir de la tertulia del Café de Levante. Entregó *Aldeano de Garay* (cat. 15), un retrato de un personaje popular vasco, representativo de su pintura regionalista. El campesino aparecía como tema constante en la búsqueda de la identidad en el 98, lo que podría parecer contradictorio con la imagen de modernización. Zubiaurre realizaría una lectura más moderna de la pintura clásica, pero ya había cambiado mucho el arte en España desde que esas ideas se consideraban modernas.

En 1953 ingresó Joaquín Valverde, pintor que durante su larga estancia en Roma como pensionado coincidió con la llegada del *nuevo orden*, un movimiento moderno que suponía cambio, la vuelta al clasicismo. Ese clasicismo que se aprecia en el *Retrato de mi sobrina* (cat. 20), basado en el dibujo, la línea y el color, lienzo al que dedicó un amplio espacio Enrique Lafuente Ferrari en el discurso de recepción del pintor:

“...una composición ejemplar en el pleno sentido de la palabra. Conviene destacarlo, para hacer ver cómo, en el concepto artístico de Valverde, el retrato rebasa la limitada función de simulacro imitativo, para alcanzar el rango artístico de la plena obra de arte.

Con su habitual agudeza, lo hizo notar, ya hace años, el pintor y crítico francés Jacques-Émile Blanche: “Quien no pida a un retrato sino el parecido adulator o

el agrado, le destina a ser recluso en el desván una vez desaparecidos el caballero o la dama, si la tela no posee los méritos intrínsecos de una obra de arte”. El cuadro que Valverde nos ofrece como pieza de recepción los posee.”

Lafuente se propone, en atención al cuadro, confrontarlo a las ideas estéticas del pintor repasando las memorias que presentó en los dos concursos a las cátedras que obtuvo en la Escuela de Bellas Artes. De la que redactó en 1942 para su oposición a la enseñanza de Preparatorio de Colorido, destaca lo que considera la mejor síntesis de la doctrina del pintor, aplicable a la contemplación del lienzo que ofreció a la Academia:

“En el cuadro el deber del pintor es revelar una vida en cada uno de los objetos. Esta vida se encuentra en la apariencia y en el color. Realzar estas circunstancias en concreto es, en cierto modo, crear, haciendo que determinados acuerdos lineales y armonías llamen la atención y despierten las simpatías del espectador, más que por su fondo, por el modo plástico de estar expuestos. Valverde aspiró a captar lo esencial de la vida y a expresarlo con el rigor de los medios puramente pictóricos”.

En 1953, Eduardo Martínez Vázquez donó un cuadro firmado con la misma fecha. Se trata de un *Paisaje de Cuenca* (cat. 21) que podríamos encuadrar en el simbolismo español, pero ya en una fecha muy avanzada. Centró su atención en las casas colgantes de la ciudad, vistas al nivel del río que fluye junto a ellas. Los propios perfiles de los edificios, los colores, el ambiente, evocan misterio e inquietud. Contrapone el macizo sobre el que se encuentran las viviendas, es decir, lo permanente a lo que cambia, las nubes, las hojas otoñales, el agua... elementos recurrentes en estos paisajes.

Dos años después de ser elegido, Anselmo Miguel Nieto aportó en 1954 un retrato femenino (cat. 18) ante la urgencia de que debía de entregar una obra de su mano para evitar que se declarara la vacante de su puesto de académico electo. Se trata de un retrato de la poetisa Concha Lago, a la que representó en diversas ocasiones, tratado con gran luminosidad y peculiar cromatismo violeta, uno de los colores que caracterizó la pintura simbolista practicada por Miguel Nieto y con la que se relacionaría a partir de

las tertulias del Nuevo Café de Levante, al que asistía de forma asidua. Se trata de un retrato de busto en el que consigue una gran elegancia con las telas que viste la poetisa y las que utiliza el artista para crear el fondo. Se advierte que la obra es un mero ejercicio que no tiene intención de ser definitivo, pero, aún así, se pueden valorar en él las características que definieron los retratos del pintor.

El único desnudo (cat. 22) que entró en la colección de la Academia como obra donada por un académico a su ingreso fue el de José Aguiar en 1961. Un tema claramente clasicista tratado con la monumentalidad inconfundible del pintor, siendo por ello el resultado menos académico. Sitúa a la mujer tumbada en un paisaje un tanto lunar, más propio de su tierra canaria, posando como una maja, algo similar, aunque con otro sentido, a las mujeres que pintaron y tallaron los pintores catalanes del *noucentisme*.

En 1966 entregó Juan Antonio Morales el *Retrato de la Duquesa de Alba vestida de verde* (cat. 26), pintado en 1953. En el interior de un salón, que apenas detalla, sitúa a la modelo elegantemente vestida. Morales es uno de los artistas que cambió tras la Guerra Civil pues antes de 1936 mantuvo una actitud vanguardista dentro del surrealismo para después de 1939 inclinarse por los géneros más académicos, convirtiéndose en el retratista de la alta sociedad.

### **6.2.3. Renovadores**

En 1949, Daniel Vázquez Díaz fue elegido académico, pero no verificó su ingreso hasta 1968. Unos años antes, en 1964 envió el *Retrato de los hermanos Baroja* (cat. 27) siguiendo el precepto reglamentario. Vázquez Díaz fue una de las personalidades más destacadas del panorama artístico español de la primera mitad del siglo XX, un pintor que se situó entre un clasicismo moderado y los vanguardistas más rompedores, desempeñando un papel innovador en la pintura española tanto con la práctica de la pintura como desde su magisterio. Gozó de independencia propia y nunca se adhirió a tendencia alguna, asimilando las nuevas corrientes que reflejaría en sus obras poniendo de manifiesto su carácter constructivo, su interés por el color y sus figuras monumentales, todo ello aplicado fundamentalmente a dos géneros: el retrato y el

paisaje. Algunos han querido relacionar el *Retrato de los hermanos Baroja*, pintado en 1925, con el cubismo por la forma de facetar las partes creando unas estructuras compositivas que recuerdan esa corriente de vanguardia. Sin embargo, a él nunca le interesó la desvirtualización o descomposición de la imagen figurativa que proponía el cubismo. En los retratos mantuvo la figuración en los rostros. Durante sus años parisinos se interesó por la escultura de Bourdelle, el sentido ordenador de Cézanne y el sintetismo de Gauguin.

En 1966 fue elegido Joan Miró, el único pintor vanguardista propiamente dicho, aunque no llegó a ingresar ni a entregar ninguna de sus obras.

Aunque incluimos en este apartado a Joaquín Vaquero Palacios, no lo podemos equiparar con la labor hacia la modernidad de su amigo Daniel Vázquez Díaz. No cabe encuadrarlo en ningún movimiento de vanguardia pero su entrada supone la apertura a artistas que se han ido distanciando de las formas academicistas. Sus primeros paisajes seguían la estética impresionista y, tras su contacto con Solana y Vázquez Díaz, adquirieron mayor sentido constructivo. Entregó su cuadro *Termas de Caracalla* (cat. 28), pintado en Roma, en el que mantiene sus sólidas y sintéticas formas estructurales y la monumentalidad que sería una característica propia a lo largo de su vida artística y que se podría poner en relación con la pintura metafísica de los italianos: Giorgio de Chirico, Mario Sironi y Massimo Campigli.

En 1970 ingresó Hipólito Hidalgo de Caviedes entregando el cuadro fechado en 1962, *El Mar* (cat. 29), obra que refleja la vocación muralista de Hidalgo de Caviedes, que viene definida por el carácter constructivo aprendido con Vázquez Díaz y un marcado expresionismo. Lafuente Ferrari, en su discurso de recepción, consideró al nuevo académico como moderno no solo en su concepto de la pintura, sino también en los materiales, dominando los procedimientos tradicionales, pero sin rechazar tampoco los más nuevos.

Benjamín Palencia fue otro de los pintores a los que afectó la Guerra Civil. Transitó de forma activa entre los movimientos más modernos, pues por ejemplo y ya antes de

1936, fue uno de los iniciadores de la Escuela de Vallecas. Después de 1939 su pintura no se puede encuadrar dentro del academicismo al que retornaron algunos otros pintores, pero perdió ese carácter experimental que tanto le había definido pese a su segundo intento de componer la segunda Escuela de Vallecas. El *Paisaje* (cat. 31) que entregó se ajusta al modo en el que una serie de artistas afrontan la pintura de paisaje, libre de toda anécdota, esencial, que tienen en el espacio y la línea del horizonte sus componentes fundamentales, a lo que habría que añadir su modo expresivo en el empleo del color.

Unos meses después de que entrara Palencia lo hacía Álvaro Delgado, que había sido su discípulo en la Escuela de Vallecas. Un pintor que sería significativo por su oposición al academicismo y que desarrollaría una pintura que se define por la expresividad de sus formas. Se hizo famoso con sus retratos, como el que hiciera de *Haile Selassie, Negus de Abisinia* (1969) (cat. 32), del que entregaría un ejemplar a la Academia.

Genaro Lahuerta sería otro de los pintores al que la Guerra Civil influyó en su evolución, retomando unas formas más académicas. Lahuerta, que había formado parte de la Exposición de Artistas Ibéricos de 1925, entregó un paisaje (cat. 33) que se podría encuadrar en el grupo en el que, de alguna forma, hemos incluido a Benjamín Palencia.





## **Conclusiones**



**T**ras el estudio del periodo histórico de la Academia entre 1915 y 1975 y su relación con el ámbito artístico de su entorno, podemos formular las siguientes conclusiones:

- La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando fue una institución fundamental en el ámbito artístico durante el primer tercio del siglo XX. Dominó el ambiente artístico oficial.
- Es indiscutible que lo que ocurre en la Academia en el período de estudio es la continuidad y evolución de la herencia artística recibida de los siglos anteriores, teniendo su referencia en los grandes maestros de la pintura española como Velázquez, Zurbarán, Ribera, Murillo y Goya, y también, para algunos, en El Greco. El arte en la Academia unía tradición y novedad. Sin embargo, lo que rechazaba era la vanguardia al considerar que eran movimientos efímeros, rupturistas y generadores de un arte exento de belleza. En el arte de vanguardia veían una práctica carente de disciplina y oficio, otro aspecto muy valorado también en el ámbito académico español.
- La formación artística de los candidatos la recibieron fundamentalmente en una Escuela de Bellas Artes, normalmente Madrid, pero también la de Valencia o Sevilla. A

continuación, muchos ampliaron sus estudios con una beca en la Academia de España en Roma, en París y con viajes por Europa, figurando también las pensiones de la Junta de Ampliación de Estudios. Así, viajaron a París, además de a Roma y a diversos países europeos y americanos, siendo frecuentes los viajes a Bélgica, Holanda o Alemania.

– La asistencia de los artistas a las famosas tertulias de la época, permitió el intercambio de opiniones y el conocimiento de diversas teorías estéticas como resultado del contacto con otros artistas, escritores e intelectuales: Nuevo Café de Levante, Café del Gato, en el estudio de Valentín Zubiaurre se reunían Juan Ramón Jiménez y Zenobia, Azorín y Juan de la Encina, entre otros, Cervecería Correos, Café Pombo, Café Lyon, Café Nacional.

– Es importante señalar que, además, fueron galardonados con primeros premios en exposiciones internacionales: Valentín Zubiaurre en la Exposición Internacional de San Francisco; Sorolla, en la Exposición Internacional de Chicago; Hidalgo de Caviedes, en la exposición Carnegie; Gonzalo Bilbao, en la exposición de Munich, etc. También realizaron exposiciones tanto en París como en diversos países de Sudamérica y en EEUU. Asimismo, los pintores de la Academia ocuparon cargos importantes como delegados de exposiciones internacionales en Chicago, Viena, Buenos Aires y Río de Janeiro, como Juan Espina Capo o José Aguiar.

– Los pintores que ingresaron en la Academia, además de recibir los mayores reconocimientos en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, fueron los protagonistas en diversas exposiciones oficiales que se celebraban fuera de España con el propósito de dar a conocer el arte contemporáneo, Exposición Española de París de 1919, Bienal de Venecia, exposición itinerante de arte español que se trasladaría a Bélgica, Holanda, Alemania y Checoslovaquia, Exposición de Artistas Ibéricos de 1925. A partir de 1923, España fue invitada a concurrir a la Exposición Internacional de Pittsburgh, en el Instituto Carnegie. Algunos también expusieron en la Academia Breve Crítica de Arte, creada en 1941 por Eugenio d'Ors.

– A partir de 1927 más o menos, Benjamín Palencia y Alberto Sánchez decidieron promover un nuevo arte nacional que compitiera con el arte de París y crearon Escuela de Vallecas. En la segunda etapa de la Escuela participaría Álvaro Delgado y, junto a Juan Antonio Morales, expusieron en la denominada Escuela de Madrid.

– En 1966, con la propuesta y elección de Joan Miró, se intentó introducir a representantes de las vanguardias pero los comentarios vertidos en la prensa y diversas circunstancias impidieron que llegara a ingresar. La incorporación de artistas de vanguardia no se produciría hasta los años ochenta con la elección de Manuel Rivera en 1984, el ingreso de Rodríguez-Acosta en 1986 y los noventa con la elección de Rafael Canogar en 1996 y Luis Feito en 1997.

– En los años que hemos estudiado se valoró la formación concienzuda del alumno en las disciplinas artísticas y se recomendó el estudio de los grandes maestros sin imitarlos, así como contemplar la naturaleza e interpretarla.

El academicismo francés se caracterizó por la existencia de una belleza universal e invariable en la naturaleza que el artista debía saber encontrar. La Antigüedad clásica se constituyó en modelo a seguir por haber sido el momento en que mejor se había alcanzado la belleza ideal y el dibujo un instrumento que le sirve para transmitir los principios que se querían transmitir por ser un lenguaje controlado con unas normas y principios.

– El casticismo español vendrá determinado por la influencia de los grandes maestros del siglo XVII.

### **Cuestiones planteadas en los discursos académicos**

#### **a) La cuestión de la Academia**

Frente a las muchas críticas que recibía la Academia que era considerada como una institución trasnochada y sin funciones definidas, los académicos la veían como la

corporación cuya misión en el arte español era la conservación de las glorias de la tradición y la definición de los caminos a seguir, de acuerdo con Manuel Benedito. Para Martínez Vázquez era el puente de la ortodoxia necesario por donde no se interrumpía el camino cuando surgían insospechadas simas. En opinión de José Aguiar, cada corporación es un proyecto de realizaciones mejor o peor logrado. Fiel a su ser y naturaleza, la Academia renovaba y así continúa haciéndolo, sus hombres y el tiempo va generando su historia. Por su propia naturaleza no podía cambiar unos valores inmanentes de cultura ligados al hombre como valor permanente. La define como la guardiana de la continuidad, que tiene encomendado señalar el cauce por donde se renueva el río. Enrique Segura la consideraba la custodia del buen sentido, del gusto equilibrado y la defensora de unos principios y verdades artísticas que estaban por encima de las oscilaciones de los tiempos, las caprichosas tendencias de las modas y cualquier arbitrariedad estética. Lo que no quería decir con ello que fuera una institución contraria a las innovaciones, sino que las vigilaba, valoraba y situaba en el lugar que realmente les correspondía. Vázquez Díaz destacó que dentro de la corporación no hubiera exclusivismos de escuelas artísticas y reconocía su tarea renovadora. Una opinión diferente era la aportada por Álvaro Delgado al decir que las tareas de la corporación debían estar presididas de forma primordial por el propósito de “laboratorio estético” y debía jugar un papel más activo en la renovación artística, actuando en ósmosis con el entorno, con todas las circunstancias sociales, culturales e incluso tecnológicas.

#### **b) El academicismo español y otras corrientes modernas**

La opinión general vertida en los discursos de los académicos es que el arte evoluciona, siguiendo la tradición española, por un cauce continuo. Se renueva, pero sin ser propuesta de ruptura, como los movimientos de vanguardia, que además son efímeros. Enrique Martínez Cubells le dedicaba su discurso al academicismo español, del que señalaba que no podía ser rígido e inflexible al proceder de la influencia de dos genios como Velázquez y Goya. Lo define como un arte libre, de técnica sobria y emoción sincera, pero que no es irrespetuoso ni destruye las normas tradicionales, como se estaba produciendo con las corrientes modernas que se generaban fuera de nuestras fronteras y

por tanto eran intromisiones extranjeras. Fernando Álvarez Sotomayor, en relación con su estancia en América, planteaba la transmisión de la tradición artística española a los jóvenes hispanoamericanos con la intención de promover el arte tradicional propio de su raza frente al estudio de las corrientes desarrolladas en París. En la línea de promover un arte nacional era por la que se decantaba Eugenio Hermoso y proponía como modelo a Zurbarán frente a las “monstruosidades importadas” que llegaban a España. Juan Espina Capo se definía como romántico y en su opinión, ser artista suponía buscar la belleza, todo lo contrario a reflejar lo feo, lo deforme, falto de proporción y que resultase desagradable a la vista, que sería lo que representarían los *ismos*. José Aguiar se mostraba partidario de definir los valores de lo que se supone evolución. Estimaba que todos los movimientos artísticos eran válidos pero también hacía notar la evidencia de que los movimientos radicales habían resultado ser efímeros. Se preguntaba ¿tiene más notabilidad el que bajo el signo de la libertad produce movimientos de ruptura de las formas respecto del que acata las normas?. Gonzalo Bilbao que no se consideraba defensor de un academicismo trasnochado reconocía que sentía desaliento ante algunas teorías pictóricas modernas que carecían de la espiritualidad de la que gozaron los grandes maestros de la pintura española tales como Zurbarán, Murillo o Valdés Leal.

### **c) La imagen de la naturaleza. La representación y el paisaje**

Joaquín Sorolla recordaba con especial cariño a Gonzalo Salvá, que dejaba a sus alumnos libres, animándolos a copiar la naturaleza con visión realista, buscando un efecto de luz o una nota de color. Cecilio Plá se refería a la necesidad de contemplar la naturaleza para luego interpretarla en el lienzo de acuerdo con las influencias que se ajustasen a cada sensibilidad. Fernando Labrada, refiriéndose a su antecesor Juan Espina Capo, recordaba que le conoció en el campo, cuando se pintaba el paisaje al aire libre, no de oídas y de memoria en un estudio confortable, pintando con pincelada rápida y certera con la que impregnaba de la luz la tela. Sin embargo, Eduardo Martínez Vázquez confesaba su afinidad con la concepción artística de su maestro Muñoz Degraín, quien transmitía que el artista no copiaba la naturaleza, sino que la exaltaba. En este sentido, Martínez Vázquez planteaba transmitir la grandeza y majestad de la naturaleza por encima de las técnicas y el color. Joaquín Vaquero Palacios expuso unas



divagaciones sobre el paisaje como naturaleza pura. Esa naturaleza se va enriqueciendo con aportaciones construidas por el hombre que pueden originar paisajes aún más bellos. Para Vaquero el artista busca infinidad de paisajes diversos, normalmente en el exterior, y cuando no los encuentra, busca los paisajes interiores, los de sus sueños. Para él uno de los mayores placeres del arte de un pintor es pintar un paisaje al natural, saliendo con su caballete y caja de pinturas a captar el sol y el aire. La formación del pintor suponía conocer las leyes que rigen la naturaleza. Sin embargo, a la hora de la creación había que alejarse de esas vivencias al aire libre y reconstruirlas a través de la emoción. Consideraba necesario el previo contacto con la naturaleza para que, cuando se inventara, el paisaje tuviera fuerza y entidad plástica. Por tanto, conociendo el paisaje real puede uno generar unos grandes paisajes. Los componentes eran las formas y colores inspirados en la naturaleza, pero ordenados según la voluntad del pintor. En su opinión, la pintura de paisaje era la que había dado paso a la pintura abstracta. Para Benjamín Palencia su tema principal era la naturaleza y reconocía que de ella había salido su arte. Coincidió con Plá y Vaquero en que la pintura no era una imitación de la naturaleza, sino la traducción que realizaba el artista. Para Palencia el impresionismo era el movimiento que más le había influido y le había llevado a la naturaleza. Coincide con Sorolla en la importancia de la luz en el cuadro. Genero Lahuerta se mostraba partidario de simplificar, incluso llegando a las tintas planas si hiciera falta.

#### **d) Dibujo, luz y color**

Sorolla deja clara su opinión: para iniciar a los jóvenes en el estudio artístico, había que hacerlo profundizando en el color. Para el pintor valenciano era básico el estudio de la luz y el color. Consideraba que cuando se otorgaba prioridad al dibujo resultaba un arte frío, más característico en las escuelas extranjeras. Sin embargo, pensaba que cuando se había alcanzado cierto nivel de formación, profundizar en el dibujo contribuía a un mayor conocimiento artístico. Eduardo Chicharro daba tanta importancia al dibujo como al color, constituyendo el cuadro el equilibrio de ambos. Para Chicharro la línea era la representación convencional de la forma, el elemento de construcción. El dibujante reproducía los contornos del objeto. En cambio, el pintor colorista copiaba la luz misma y únicamente se detenía en la apariencia momentánea de las cosas, con lo

que se llegaba incluso a eliminar los contornos. De todas formas, señalaba que el poder expresivo de la línea era inmenso y sólo con el trazo se podían representar todas las formas de la Naturaleza. El color no tenía ese poder y necesitaba la línea como un armazón en que fundamentarse. Benjamín Palencia dedicó un apartado de su discurso estimando el dibujo como elemento superior del arte, y reconocía que había tenido gran importancia en la antigüedad y había pasado al arte moderno con el mismo valor de belleza y expresión que el de una obra pictórica, aunque el dibujo tuviese sus valores propios independientemente del color. Genaro Lahuerta rememoró su viaje al Sahara español en su discurso y su impresión al contemplar el color “desteñido” por la luz, generando tonos de excesiva mezcla de blanco. El paisaje africano le impuso una paleta parca de colores, lo que confirmaba que no era necesario gran variedad para ser extraordinariamente rica. En el amplísimo mundo del color se asentaban otros valores como la plástica y una luz propia, pero también aludía a su dedicación diaria al dibujo para evitar el posible cansancio del óleo y permitirle además, reflexionar sobre su naturaleza y sus logros. Le llamaba la atención que en España, tradicionalmente tierra de pintores realistas, hubiera poco aficionado al dibujo, recordando que para algunos tanto el dibujo como la acuarela eran inferiores al óleo.

#### **e) La enseñanza de las Artes**

Sorolla opinaba que había que encaminar a los jóvenes por la senda del arte aplicado, reconociendo que un tema que siempre le había preocupado era la educación artística. Creía que se debía tender a la fusión de todo lo que a las artes plásticas se refería sin que existieran categorías de arte superior y arte secundario. Se tenía que hablar de un único arte llevado hasta los objetos más insignificantes como hicieron los griegos y romanos. En suma, proponía fundar escuelas de arte aplicado donde se dieran todas las enseñanzas. Cecilio Plá estaba convencido de que el alumno debía poner toda su voluntad en seguir un riguroso plan de estudio, ordenado y constante, hasta lograr una base sólida para poder llegar pronto al fin deseado. La aptitud y la facilidad debían ir unidas a la voluntad y constancia y todo ello sometido a “la más rigurosa disciplina estética.” Era de la opinión de que, para ser moderno e incluso revolucionario, era necesaria una formación estricta y conocer, pero no imitar, a los grandes maestros.

Julio Moisés en su discurso sobre la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, se manifestó a favor de la formación del artista siguiendo unas bases académicas de la tradición española y criticó las vanguardias que, en aras de la originalidad, evitaban el estudio.

#### **f) El grabado**

Todos los artistas que ingresaron en la sección de pintura en representación del grabado en dulce dedicaron su discurso a esta técnica y un aspecto frecuente era la solicitud de un mayor apoyo: Enrique Vaquer sugirió mantener la enseñanza de la técnica del buril, como en Francia; Juan Espina pidió protección para el grabado y expuso la necesidad de reformar su enseñanza y práctica para lo que defendía la creación de la Escuela Técnica de las Artes Gráficas y Artes Editoriales.

#### **Los discursos de recepción**

Los discursos de bienvenida al nuevo académico de número fueron, en la mayoría de los casos, encomendados a Marceliano Santa María, José Francés y Enrique Lafuente Ferrari. En el caso de Sorolla, el discurso de contestación fue delegado en su amigo el conde de Gimeno. También se encargó alguna contestación a José Ramón Mélida, Luis de Landecho y Jordán de Urríes, Eduardo Chicharro, Andrés Ovejero Bustamente, Francisco de Cossío, José Camón Aznar y al Marqués de Lozoya.

En los textos de Marceliano Santa María con frecuencia se hacía críticas a la pintura de vanguardia que en su opinión rechazaba lo encumbrado por caduco, sólo por ser anterior y se caminase al margen de lo que se denominaban “sagrados principios”. En la respuesta a Vaquer apuntó que las aberraciones del arte provocaban desorientación en el público. Cuando contestaba a Gonzalo Bilbao consideró un triunfo que el público rechazase los conceptos artísticos de la “pintura avanzada” porque no le gustaban, por lo que el arte recobraba las normas tradicionales, y el gusto se alejaba de aberraciones y estridencias. Estaba de acuerdo con Gonzalo Bilbao en la falta de espiritualidad de esa pintura moderna, que además era “fea” y “efímera”.

José Frances en el discurso de recepción de López Mezquita defendía que la Academia ya no era un asilo de inválidos intelectuales ni reductos inexpugnables a las normas del siglo, tópicos habituales por los que se la criticaba. Su misión fundamental era la custodia de los ideales pretéritos que podían sufrir olvidos o destrucciones irreparables. Pero esa función no estaba reñida con la convivencia de los nuevos credos estéticos y tendencias modernas. Las Academias tenían la obligación de no obrar irreflexivamente en la aceptación de los fenómenos extraños que siempre ofrecía el arte y la literatura. En el discurso de contestación a Martínez Cubells valoró el conocimiento de la pintura antigua del nuevo académico y su contacto directo en Munich con la pintura moderna, y que no fuera atraído por los *ismos*, movimientos que cambiaban rápidamente. Decía que los artistas rebeldes estaban en decadencia y los acusaba de tener a sueldo a periodistas y escritores para que les apoyasen. La vuelta al estudio, a la intelectualidad y al dibujo se producía con el retorno del clasicismo.

Enrique Lafuente Ferrari cuando recibió a Álvaro Delgado comentó que, tras acoger a nuevos académicos en doce ocasiones, se había familiarizado con el sentimiento de esperanza y de renovación del nuevo miembro. A los prejuicios académicos considerados normales por buena parte de la sociedad española antes de la guerra, les habían venido a sustituir no menos rígidos prejuicios antiacadémicos en las jóvenes promociones, en las que se encontraría Delgado. Ante la posición del nuevo académico le quiso transmitir que ya nadie creía en leyes constantes para el quehacer artístico, ni la misión de la Academia era sostener contra viento y marea ideales estéticos trasnochados. Lo que podía pervivir en ella era un respeto al pasado creador, un sentido reverencial de la historia —la defensa de cuyos valores y vestigios continuaba siendo una de sus misiones respetables—, así como el sentimiento de prudente equilibrio humanizante frente a las fuerzas destructivas que nuestra sociedad segregaba con excesiva y alarmante frecuencia. Defendía la convivencia de temperamentos e ideales distintos, sin exclusiones y sin cerrar *a priori* a nadie las puertas.

## La estética de los pintores académicos

Picasso, Miró y Dalí marcaron líneas de referencia de vanguardia de primer orden a nivel internacional. Junto a ellos, un nutrido grupo de creadores desarrolló una intensa actividad generando numerosas posibilidades. Estos artistas fueron los que, en sucesivos momentos, construyeron la experiencia de lo moderno en la actividad artística española. En la Academia, siguiendo una línea de continuidad con la tradición, se sucedieron pintores que representaron una menor innovación, pero que completan el panorama artístico español. Quizás se ha despreciado a estos artistas. Sin embargo, no se les ha negado muchas veces su calidad pictórica y al mismo tiempo se les ha visto con gran dominio del oficio. Pero en general, la palabra académico lleva implícito seguir determinadas normas. Sin embargo, haciendo un repaso a los miembros de la corporación de la sección de Pintura en el período al que nos referimos, no todos podrían ser considerados de la misma tendencia.

Desde principios del siglo XX la irrupción de una vanguardia radical, como fenómeno contrario a la tradición, no logró aniquilar el academicismo que quedó reducido a un núcleo artístico aislado, pero potente. En países como España, donde no se produjo la implantación de una vanguardia radical, este academicismo tuvo una vida y una proyección muy notable, reflejándose con claridad en la Academia.

Los artistas de este periodo podrían ser agrupados en diversos apartados: *Pintores academicistas ortodoxos*, seguidores de la tradición, repitiendo formulas clásicas. Otros se podrían encuadrar en *academicistas con contactos con la modernidad*, es decir, artistas que durante sus años de formación, aun no siendo de vanguardia, sí que desarrollaron corrientes modernas para su época, pero que, al ingresar en la Academia, sufrieron un estancamiento e incluso un retroceso, retomando la pintura academicista. Y por último, los *pintores académicos renovadores*, que se situarían entre un clasicismo moderado y las vanguardias más rompedoras.

La clasificación que hemos realizado no pretende ser estricta, pues de hecho algunos artistas podrían estar en varios grupos a un tiempo dependiendo de si nos fijamos en alguna de sus obras o de algún momento de su trayectoria en la que centremos nuestra

atención, como sería el caso de Cecilio Plá, que, de acuerdo con las dos obras que entregó de forma reglamentaria, nos obligaría a estudiarlo en dos epígrafes distintos. La agrupación nos ha servido para encontrar elementos comunes entre los académicos sin pretender etiquetar ni valorar a los pintores que se encuentran en uno de los grupos o en otro.

## **Entre 1915-1936**

### **Academicistas ortodoxos**

Son artistas que, siguiendo las directrices docentes, en su juventud pudieron tantear diversas corrientes, como la simbolista, pero el conjunto de su producción se define por mantener los componentes más tradicionales de la pintura española y captar la realidad tal y como es, haciendo una descripción naturalista de las cosas: Fernando Álvarez de Sotomayor, Cecilio Plá, Manuel Benedito, José María López Mezquita, Enrique Martínez Cubells y Gonzalo Bilbao.

### **Academicistas en contacto con la modernidad**

Es importante señalar que muchos artistas fueron modernos aunque no de vanguardia, mientras que todos los vanguardistas fueron modernos: Francisco Domingo, Eduardo Chicharro y Fernando Labrada.

### **Renovadores**

Joaquín Sorolla y Cecilio Plá.

## **Entre 1936-1975**

### **Academicistas ortodoxos**

Eugenio Hermoso, Elías Salaverría, José Ramón Zaragoza, Julio Moisés, Ramón Stolz, Rafael Pellicer, Luis Mosquera y Enrique Segura.

### **Academicistas en contacto con la modernidad**

Francisco Llorens, Valentín Zubiaurre, Joaquín Valverde, Eduardo Martínez Vázquez, Anselmo Miguel Nieto, José Aguiar y Juan Antonio Morales.

### **Renovadores**

Daniel Vázquez Díaz, Joan Miró, Joaquín Vaquero Palacios, Hipólito Hidalgo de Caviedes, Benjamín Palencia, Álvaro Delgado y Genaro Lahuerta.

El arte contemporáneo español es mucho más rico y variado que una sucesión de movimientos de vanguardia. Los artistas académicos no son tan dogmáticos ni uniformes como algunos podían creer. Pese a estar próximos a la tradición, presentan y ofrecen un lenguaje renovado. En los años estudiados, la pintura en la Academia no es vanguardista, pero son muchos los pintores que muestran su relación con la modernidad. En el periodo que nos ocupa no se puede negar la evolución y modernidad respecto a las décadas anteriores, pero lo mismo se puede decir de lo que ocurriría en los siguientes periodos.

## **Bibliografía y fuentes**





## 1.-BIBLIOGRAFÍA

ABAD, 1991

ABAD, Ángeles, *Aguiar: José Aguiar*. Santa Cruz de Tenerife, Gobierno de Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1991

ABRIL, 1931

ABRIL, Manuel, “Exposición, en San Sebastián, de arte moderno”, *Blanco y Negro*, 29 de septiembre de 1931

ABRIL, 1933

ABRIL, Manuel, “La agrupación artística Castro Gil”, *Blanco y Negro*, 9 de julio de 1933

ABRIL, 1936

ABRIL, Manuel, “Exposición de Arte Español en París”, *ABC*, 23 de febrero de 1936

ACEBES DE LA TORRE, 2004

ACEBES DE LA TORRE, Montserrat, *Álvaro Delgado. Gesto y color*, San Sebastián, Fundación BBVA, 2004

AGUIAR, 1961

*Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Breve análisis de la angustia en el arte contemporáneo. Discurso del académico numerario Excmo. Sr. D. José Aguiar leído en el acto de recepción pública el día 19 de febrero de 1961 y contestación del Excmo. Sr. D. Enrique Lafuente Ferrari*, Madrid, Imp. Viuda de Galo Sáez, 1961

AGUIAR, 1963

AGUIAR, José, “Necrología: Eugenio Hermoso”, *Academia: BRABASF*, 16, primer semestre, 1963, pp. 13-17

AGUIAR, 1968

AGUIAR, José, “Necrología: Don Julio Moisés”, *Academia: BRABASF*, 27, segundo semestre, 1968, pp. 5-8

AGUILERA, 1947

AGUILERA, Emilio M., *Chicharro: aspectos de su vida, su obra y su arte*, Barcelona, Iberia, 1947

AGUILERA CERNI, 1980

AGUILERA CERNI, Vicente, *Vaquero*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1980

ALCÁNTARA, 1899

ALCÁNTARA, Francisco, “La Exposición de Bellas Artes, Mayo de 1899”, *Nuevo Mundo*, n.º 273, Madrid, 3 de mayo de 1899

ALCALDE - PÉREZ ROJAS, 2008

ALCALDE, José Luis y PÉREZ ROJAS, Javier, *Genaro Lahuerta. El paisaje esencial.*, [cat. exp.], Valencia, Generalitat Valenciana, 2008

ALCOLEA I BLANCH, 1991

ALCOLEA I BLANCH, Santiago, *Museo del Prado*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1991, pp. 92 y ss.

ALMELA Y VIVES, 1958

ALMELA Y VIVES, F., “Don Ramón Stolz en la Sala de los Fueros”, en *Levante*, 5 de diciembre, 1958

ALONSO MISOL, 1962

ALONSO MISOL, José Luis, “La pintura española en las colecciones madrileñas”, *Goya*, nº 50-51, 1962, pp. 162-173

ÁLVAREZ DE SOTOMAYOR, 1939

ÁLVAREZ DE SOTOMAYOR, Fernando, *Les chefs-d'oeuvre du Musée du Prado*, Basilea, Holbein, 1939

ÁLVAREZ DE SOTOMAYOR, 1948

ÁLVAREZ DE SOTOMAYOR, Fernando, *Masterpieces of the Prado Museum*, Londres, Faber and Faber, 1948

ÁLVAREZ DE SOTOMAYOR, 1922

*Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de Don Fernando Álvarez de Sotomayor el día 12 de marzo de 1922*, Madrid, Mateu, 1922

ANÓNIMO, 1920

ANÓNIMO, “Necrológica Francisco Domingo Marqués”, *Academia: BRABASF*, 56, cuarto trimestre, 1920, pp. 210-212

ANÓNIMO, 1931

ANÓNIMO, “Necrológica Enrique Vaquer y Atencia”, *Academia: BRABASF*, 97, primer trimestre, 1931, pp. 20-22

ANÓNIMO, 1933

ANÓNIMO, “Una magnífica Exposición de Gonzalo Bilbao en el Círculo de Bellas Artes”, *ABC*, 4 de junio de 1933, p. 49

ANÓNIMO, 1935

ANONIMO, “La Academia de Bellas Artes recibió ayer en su seno al insigne pintor Don Gonzalo Bilbao”, *ABC*, 22 de marzo de 1935, pp. 31-32

ANÓNIMO, 1966

ANÓNIMO, “Juan Miró, académico de la de San Fernando”, *ABC*, 22 de marzo de 1966, pp. 41-42

ANÓNIMO, 1969

ANÓNIMO, "El Excmo. Sr. D. Daniel Vázquez Díaz", *Academia: BRABASF*, 28, primer semestre, 1969, pp. 7-10

ANÓNIMO, 1974 (a)

ANÓNIMO, "II Recepción del Pintor Señor Palencia", *Academia: BRABASF*, 38, primer semestre, 1974, pp. 81-84.

ANÓNIMO, 1974 (b)

ANÓNIMO, "IV Recepción del Pintor Don Álvaro Delgado", *Academia: BRABASF*, 38, primer semestre, 1974, pp. 87-89

ANÓNIMO, 1976

ANÓNIMO, "I. Recepción del pintor Excmo. Sr. D. Genaro Lahuerta López", *Academia: BRABASF*, 42, primer semestre, 1976, pp. 75-77

ANÓNIMO, 1983

ANÓNIMO, "Currículum del Excelentísimo Señor Don Enrique Segura. Medalla Núm. 33", *Academia: BRABASF*, 56, primer semestre, 1983, pp. 255-268

ANÓNIMO, 1984

ANÓNIMO, "Currículum del Excmo. Sr. D. Hipólito Hidalgo de Caviedes. Medalla Núm. 4", *Academia: BRABASF*, 58, primer semestre, 1984, pp. 235-240

ANÓNIMO, 2005

ANÓNIMO, *Académicos numerarios del Instituto de España (1938-2004)*, Madrid, Instituto de España, 2005

ARAÑO GISBERT, 1988

ARAÑO GISBERT, J. Carlos, *La enseñanza de las bellas artes en España 1844-1980*, Madrid, editorial de la Universidad Complutense, 1988

AREÁN, 1976

AREÁN, Carlos, *Genaro Lahuerta. Exposición antológica 1919-1976*. [cat. exp.] Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1976

ARIAS SERRANO 2005

ARIAS SERRANO, Laura, *Juan Antonio Morales. De la vanguardia al retrato de sociedad*, Valladolid, Diputación de Valladolid, 2005

ARMIÑÁN – PANTORBA, 1969

ARMIÑÁN, Luis de, y PANTORBA, Bernardino de, *El pintor Cecilio Pla. Ensayo biográfico y crítico*, Valencia, Caja de Ahorros, 1969

ÁVALOS, 1984

ÁVALOS, Juan de, "Nota de homenaje para el amigo y compañero en arte Juan Antonio Morales", *Academia: BRABASF*, 58, primer semestre, 1984, p. 15

AZCARATE, 1985

AZCARATE, José María de, "La Real Academia de Bellas Artes en el primer cuarto de siglo", *Ciclo de Conferencias sobre Madrid en el primer tercio del siglo XX*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Delegación de Cultura, Instituto de Estudios Madrileños del CSIC, 1985

AZCÁRATE, 1995

AZCÁRATE, José María de, "Evocación de un colaborador del Museo", *Academia: BRABASF*, 80, primer semestre, 1995, pp. 45-46

AZCÁRATE LUZÁN - DURÁ OJEA - RIVERA NAVARRO, 1986

AZCÁRATE LUZÁN Isabel, DURÁ OJEA M<sup>a</sup> Victoria y RIVERA NAVARRO Elena, "Inventario de dibujos correspondientes a pruebas de examen, premios y estudios de la Real Academia de San Fernando (1736-1967)", *Academia: BRABASF*, nº 66, 1986, pp. 353-474.

AZÚA, 2011

AZÚA, Félix de, *Diccionario de las artes: Nueva edición ampliada*, Barcelona, Debate, 2011.

BALSACH, 2007

BALSACH, María Josep, *Joan Miró: cosmogonías de un mundo originario (1918-1939)*. Trad. M<sup>a</sup> José Viejo, Barcelona, Círculo de Lectores: Galaxia Gutenberg, 2007

BANDA Y VARGAS, 1991

BANDA Y VARGAS, A., "De la Ilustración a nuestros días", en *Historia del arte en Andalucía*, t. VIII. Sevilla, 1991

BAROJA, 1989

BAROJA, Ricardo, *Gente del 98* publicado con *Arte, cine y ametralladora*, Barcelona, Cátedra, Letras. Letras Hispánicas, 1989

BARÓN THAIDIGSMANN, 1998 (a)

BARÓN THAIDIGSMANN, Javier, "José María López Mezquita. Ansotana", en *Colección Pedro Masaveu. Pintores del siglo XIX*, Gijón, Principado de Asturias, Consejería de Cultura, Caja de Asturias, 1998

BARÓN THAIDIGSMANN, 1998 (b)

BARÓN THAIDIGSMANN, Javier, "In memoriam de Joaquín Vaquero Palacios", Separata de: *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos*, nº 152, Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos, 1998

BÉDAT, 1989

BÉDAT, Claude, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808). Contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística de la España del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española-Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989

BENEDITO, 1924

*Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. El porvenir de la Real Fábrica de Tapices y Alfombras de Madrid. Discurso leído por D. Manuel Benedito y Vives en el acto de su recepción pública y contestación del Excmo. Sr. D. Luis de Landecho y Jordán de Urries el día 22 de junio de 1924*, Madrid, Mateu artes Gráficas (SA), Madrid, 1924.

BENEDITO, 1958

BENEDITO, M., "Necrología: Don Ramón Stolz Viciano", *Academia: BRABASF*, 7, segundo semestre, 1958, pp. 13-17

BENITO, 1971

BENITO, Ángel, *Vázquez Díaz: vida y pintura*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia, 1971

BERUETE Y MORET, 1912

BERUETE Y MORET, Aureliano de, *Manuel Benedito*, Barcelona, Thomas, 1912

BERUETE Y MORET, 1926

BERUETE Y MORET, Aureliano de, *Historia de la pintura española en el siglo XIX. Elementos nacionales y extranjeros que han influido en ella*, Madrid, 1926

BILBAO, 1935

*Academia de Bellas Artes de San Fernando. Discursos leídos en la solemne recepción del académico de número Excmo. Sr. D. Gonzalo Bilbao y Martínez y contestación del Excmo. Sr. D. Marceliano Santa María y Sedano, celebrada el día 21 de marzo de 1935*, Imprenta de Galo Sáez, Madrid, 1935

BLANCO OSBORNE, 2003

BLANCO OSBORNE, Adolfo, "Cuando la vida empieza en Roma o el verdadero sentido de la amistad" en V.V.A.A. 2003 (c)

BLANCO SOLER, 1980

BLANCO SOLER, Luis, "Benjamín Palencia in memoriam", *Academia: BRABASF*, 50, primer semestre, 1980, pp. 38-39

BONET CORREA, 1997

BONET CORREA, Antonio, "Realismo, Academia y Modernidad" en VV.AA., 1997 (b)

BORDES, 2001

BORDES, Juan, "Los manuales del manual: bifurcaciones del dibujo" en GÓMEZ MOLINA - CABEZAS - BORDES 2001

BOZAL, 1978

BOZAL, Valeriano, *El arte del siglo XX. La construcción de la vanguardia*, Madrid, Editorial Edicusa, 1978

BOZAL, 1989

BOZAL, Valeriano, "Modernos y posmodernos", *Historia 16*, nº 50, Madrid, 1989

BOZAL, 1992

BOZAL, Valeriano, "Pintura y escultura españolas del siglo XX (1900-1939)". *Summa Artis*, Historia General del Arte, Madrid, Editorial Espasa Calpe, 1992

BOZAL (ed.), 1999

BOZAL, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, La Balsa de la Medusa, Visor, 1999, 2 vols.

BRASAS EGIDO, 1980

BRASAS EGIDO, José Carlos, *Anselmo Miguel Nieto. Vida y Pintura*. Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1980

BRIHUEGA, 1979

BRIHUEGA, Jaime, *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales: las vanguardias artísticas en España, 1910-1931*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1979

BRIHUEGA, 1981

BRIHUEGA, Jaime, *Las vanguardias artísticas en España, 1909-1936*, Madrid, Istmo, 1981

BRIHUEGA, 1995

BRIHUEGA, Jaime, "La ESAI y el arte español en la bisagra de 1925", en *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*, [cat. exp.] Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Barcelona, Àmbit Servicios Editoriales, 1995

BRIHUEGA- GARCÍA, 2004 (dirs.)

BRIHUEGA, Jaime y GARCÍA, Isabel (dirs.), *Daniel Vázquez Díaz 1882-1969* [cat. exp.] Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Madrid, 2004

BRU ROMO, 1971

BRU ROMO, Margarita, *La Academia Española de Bellas Artes de Roma*, Madrid, 1971

CABAÑAS BRAVO, 1996

CABAÑAS BRAVO, Miguel, *Política artística del franquismo*, Madrid, Biblioteca de Historia, CSIC, 1996

CABAÑAS BRAVO, 2000

CABAÑAS BRAVO, Miguel, *La I Bienal Hispanoamericana de Arte: Arte, política y polémica en un certamen internacional de los años cincuenta*, Universidad Complutense de Madrid, 2000

CALVO SERRALLER, 1982

CALVO SERRALLER, Francisco “Las Academias artísticas en España”, epílogo en PEVSNER, Nikolaus, *Academias de Arte: Pasado y Presente*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1982

CALVO SERRALLER, 1985

CALVO SERRALLER, Francisco, *España. Medio siglo de arte de vanguardia*, 1939-1985, Madrid, Fundación Santillana-Ministerio de Cultura, 1985, 2 vols.

CALVO SERRALLER, 1988

CALVO SERRALLER, Francisco, *Del futuro al pasado: vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, Alianza Editorial, 1988

CAMÓN AZNAR, 1970

CAMÓN AZNAR, José, *El arte de Julio Moisés*, Madrid, Salón Cano, 1970

CAMÓN AZNAR, 1976

CAMÓN AZNAR, José, “Recordando a Don José Aguiar García”, *Academia: BRABASF*, 42, primer semestre, 1976, pp. 23-25

CAMPOY, 1973

CAMPOY, Antonio Manuel, *Genaro Lahuerta*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, 1973

CAMPOY, 1974

CAMPOY, Antonio Manuel, *Rafael Pellicer*, Madrid, Ministerio de Educación, 1974

CARUNCHO, 1992

CARUNCHO, Luisa María, *Luis Mosquera (1899-1987)*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1992

CASADO ALCALDE, 1990

CASADO ALCALDE, Esteban, *La Academia Española en Roma y los pintores de la primera promoción*, Madrid, Lunwerg Editores, 1990

CASADO ALCALDE, 1998

CASADO ALCALDE, Esteban, “La Academia de Roma en 1900 y 1936” en *VVAA*, 1998 (b)

CASTRO, 1929

CASTRO, Antonio de, *Catálogo del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Tipografía Artística, 1929

CASTRO BORREGO, 1992

CASTRO BORREGO, Fernando, *José Aguiar*, [cat. exp.] Las Palmas de Gran Canaria, 1992-1993. Santa Cruz de Tenerife, Viceconsejería de Cultura y Deportes 1992.



CAVEDA, 1867

CAVEDA, José, *Memorias para la historia de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1867, 2 vols.

CHICHARRO, 1922

*Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Eduardo Chicharro el día 14 de mayo de 1922*, Madrid, 1922. [Ciencia y arte del colorido. Contestación del Sr. D. Marceliano de Santa María]

CHUECA GOITIA, 1995 (a)

CHUECA GOITIA, Fernando. “Hipólito Hidalgo de Caviedes”, *Academia: BRABASF*, 80, primer semestre, 1995, pp. 41-44.

CHUECA GOITIA, 1995 (b)

CHUECA GOITIA, Fernando “Enrique Segura”, *Academia: BRABASF*, 80, primer semestre, 1995, pp. 69-71

CHUECA GOITIA, 1998

CHUECA GOITIA, Fernando, “Elegía a un amigo desaparecido, Joaquín Vaquero Palacios”, *Academia: BRABASF*, 87, segundo semestre, 1998, pp. 81-84

CIFRA, 1966

CIFRA, “El “aggiornamento” llega a las Academias. Se habla también del ingreso de Picasso en la Real de San Fernando”, *ABC*, 24 de marzo de 1966, p. 52

CIFRA, 1971

CIFRA, “Miciano Becerra, miembro de la Academia de Bellas Artes de San Fernando”, *ABC*, 21 de junio de 1971, p. 69.

CIRICI PELLICER, 1970

CIRICI PELLICER, Alexandre, *Miró en su obra*. Barcelona, Ed. Labor, 1970

CIRLOT, 1949

CIRLOT, Juan Eduardo, *Joan Miró*, Barcelona, Ed. Cobalto, 1949

CORREDOR MATHEOS, 1979

CORREDOR MATHEOS, José, *Vida y obra de Benjamín Palencia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979

CORREDOR MATHEOS, 1995

CORREDOR MATHEOS, José. “Modernidad y posmodernidad, ¿una crisis permanente?”, *Academia: BRABASF*, 80, primer semestre, 1995, pp. 307-324

CRESPO DE LAS CASAS, 1975

CRESPO DE LAS CASAS, Carmen Nieves, *José Aguiar: su vida y su obra*, Santa Cruz de Tenerife, Aula de Cultura, 1975

DANIEL - GALE (eds.), 2011

DANIEL, Marco y GALE, Matthew, (eds.) *Joan Miró. La escalera de la evasión*. [cat. exp.] Londres- Barcelona- Washington, Tate Modern - Fundació Joan Miró-National Gallery of Art, 2011-2012. Edición en español, Barcelona, Fundación Joan Miró, 2011

D'ORS, 1925

D'ORS, Eugenio, "La exposición de artistas ibéricos", *ABC*, 3 de junio de 1925.

DELGADO, 1974

*Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. El Retrato como aventura polémica, discurso del académico numerario Excmo. Sr. D. Álvaro Delgado, leído en el acto de su recepción pública el día 16 de junio de 1974 y contestación del Excmo. Sr. D. Enrique Lafuente Ferrari*, Madrid 1974.

DELGADO, 1982 (a)

DELGADO, Álvaro, "En la muerte de Xavier de Salas", *Academia: BRABASF*, 54, primer semestre, 1982, pp. 10-12.

DELGADO, 1982 (b)

DELGADO, Álvaro, "Apuntes para explicar un retrato", *Academia: BRABASF*, 55, segundo semestre, 1982, pp. 109-117.

DELGADO, 1984

DELGADO, Álvaro, "Los encuentros con Juan Antonio Morales", *Academia: BRABASF*, 58, primer semestre, 1984, pp. 17-22

DELGADO, 1987

DELGADO, Álvaro, "Apuntes para un retrato", *Academia: BRABASF*, 64, primer semestre, 1987, pp. 111-117

DELGADO, 1987

DELGADO, Álvaro, "El recuerdo de Luis Mosquera", *Academia: BRABASF*, 65, segundo semestre, 1987, pp. 29-32

DIESTE, 1940

DIESTE, Eduardo, *Teseo. Los problemas del arte: clasicismo, academicismo, impresionismo, cubismo, futurismo, expresionismo, crónicas*, Buenos Aires, Losada, 1940

DÍEZ (dir.), 1992

DÍEZ, José Luis (dir.), *Pintura española del siglo XIX. Del Neoclasicismo al Modernismo*, [cat. exp.], Madrid, Ministerio de Cultura, 1992

DÍEZ (dir.), 2002

DÍEZ, José Luis (dir.), *Carlos de Haes (1826-1898)*, [cat. exp.] Santander, Fundación Marcelino Botín, 2002

DÍEZ- BARÓN (eds.), 2007

DÍEZ, José Luis y BARÓN, Javier (eds.), *El siglo XIX en el Prado* [cat. exp.] Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007

DÍEZ - BARÓN (eds.), 2009

DÍEZ, José Luis y BARÓN, Javier (eds.), *Joaquín Sorolla, 1863-1923*, [cat. exp.] Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009

DÍAZ DEL CORRAL, 1987

DÍAZ DEL CORRAL, Luis, "Luis Mosquera. Necrología", *Academia: BRABASF*, 65, segundo semestre, 1987, pp. 33-38

DÍAZ PLAJA, 1966

DÍAZ PLAJA, Guillermo, "Joan Miró, académico", *La Vanguardia española*, 30 de marzo de 1966, p. 10

DOMENECH, 1915

DOMENECH, Rafael, "Manuel Benedito", *Blanco y Negro*, 25 de abril de 1915, pp. 27-28

DOMINGO, 1917

*Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Sr. Francisco Domingo y Marqués el día 17 de junio de 1917.* Madrid, 1917

DUPIN, 1961

DUPIN, Jacques, *Joan Miró, la vie et l'oeuvre*, París, Flammarion, 1961

DURÁ OJEA - RIVERA NAVARRO, 1990

DURÁ OJEA M<sup>a</sup> Victoria y RIVERA NAVARRO Elena, "Inventario de dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando V" *Academia: BRABASF*, 70, 1990, pp. 389-496

EGAÑA CASARIEGO, 2008

EGAÑA CASARIEGO, Francisco, *Vaquero*, Oviedo, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos del Principado de Asturias y Ediciones Trea, S. L., 2008

ESCRIVÁ DE ROMANÍ, 1949

ESCRIVÁ DE ROMANÍ, Manuel, *Evocación del Arte Español en la primera mitad del siglo XX*, Madrid, Ed. Publicaciones del Instituto de España, 1949

ESPINA CAPO, 1931

*Academia de Bellas Artes de San Fernando. Cabos sueltos (Belleza-Libertad-Fraternidad). Discurso leído por el Ilmo. Sr. D. Juan Espina Capo en el acto de su recepción pública y contestación del Ilmo. Sr. D. José Francés el día 31 de mayo de 1931.* Madrid, 1931

ESTEBAN LEAL, 2007

ESTEBAN LEAL, Paloma, *Benjamín Palencia y el origen de la poética de Vallecas*, [cat. exp.] Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Toledo, Obra Social y Cultural, Caja Castilla La Mancha, D.L. 2007

ESTEVE BOTEY, 1950

ESTEVE BOTEY, Francisco, *La Escuela central de Bellas Artes de San Fernando de Madrid: Apuntes de historia y resumen de su plan de estudios y del reglamento del régimen interior*, Madrid, Blass, 1950

ESTÉVEZ - ORTEGA, 1936

ESTÉVEZ - ORTEGA, E. "Luis Mosquera o el buceador de espíritus". *Gaceta de Bellas Artes*, 457, Madrid, mayo, 1936, en CARUNCHO, 1992

FATÁS – BORRÁS, 1995

FATÁS, Guillermo y BORRÁS Gonzalo M., *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática*, Madrid, Alianza Editorial, 1995

FERNÁNDEZ CABALEIRO, 2005

FERNANDEZ CABALEIRO, Begoña, *Crítica y arte abstracto en la prensa madrileña*, Madrid, UNED ediciones, 2005

FERNÁNDEZ – CID, 1984

FERNÁNDEZ – CID, Antonio "Juan Antonio Morales, en el recuerdo", *Academia: BRABASF*, 58, primer semestre, 1984, pp. 23-24

FERNÁNDEZ – CID, 1995

FERNÁNDEZ – CID, Antonio "Una lejana cabecita de urgencia", *Academia: BRABASF*, 80, primer semestre, 1995, p. 72

FERNÁNDEZ DE LA CRUZ, 1992

FERNÁNDEZ DE LA CRUZ, Elena "Álvaro Delgado", *Diario 16*, 16 de octubre de 1992, p. 29

FERNÁNDEZ – FLOREZ, 1917

FERNÁNDEZ – FLOREZ, Wenceslao, "Algunos españoles ilustres. Don Francisco Domingo Marqués", *Banco y Negro*, Madrid, 1 de julio 1917, pp. 28-29

FLÓREZ, 1998

FLÓREZ, Elena, "In memoriam", *Academia: BRABASF*, 87, segundo semestre, 1998, pp. 97-98

FRANCÉS – HUICI – MARTÍNEZ NOVILLO, 2001

FRANCÉS, Fernando, HUICI, Fernando y MARTÍNEZ NOVILLO, Álvaro, *Benjamín Palencia (1915-1940)*, [cat. expo], Málaga, Unicaja, 2001

FRANCÉS, 1913

FRANCÉS, José, “En el estudio de López Mezquita”, *Mundo Gráfico de Bellas Artes*, 105, Madrid, 29 de octubre de 1913

FRANCÉS, 1914

FRANCÉS, José, “El pintor Anglada Camarasa”, *La Esfera*, Madrid, 15 de septiembre de 1914.

FRANCÉS, 1915

FRANCÉS, José, “Artistas Contemporáneos. Julio Moisés”, *La Esfera*, Madrid, 9 de octubre de 1915

FRANCÉS, 1919 (a)

FRANCÉS, José, *J. M. López Mezquita*, Madrid, Biblioteca Estrella, 1919

FRANCÉS, 1919 (b)

FRANCÉS, José, “La Exposición Española de París”, *La Esfera*, 17 de mayo de 1919

FRANCÉS, 1920 (a)

FRANCÉS, José, “La exposición española en París”, *El año artístico 1919*, Madrid, 1920

FRANCÉS, 1920 (b)

FRANCÉS, José, “Domingo Marqués y su obra”, *El año artístico 1920*, Madrid, 1921, pp. 288-295

FRANCÉS, 1933

FRANCÉS, José, “Necrológica de Juan Espina y Capo”, *Academia: BRABASF*, 108, cuarto trimestre, 1933, pp. 156-160

FRANCÉS, 1952

FRANCÉS, José, “Necrología: Don Elías Salaverría Inchaurreandieta”, *Academia: BRABASF*, 4, segundo semestre, 1952, pp. 385-391

FRANCÉS, 1954 (a)

FRANCÉS, José, *El Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: apuntes para una sucinta noticia*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, Itinerarios de Madrid, XIII, 1954

FRANCÉS, 1954 (b)

FRANCÉS, José, “Necrología: Don José María López Mezquita”, *Academia: BRABASF*, 4, segundo semestre, 1954, pp. 330-333

FRANCÉS, 1959

FRANCÉS, José, “Semblanza del autor” en MARTÍNEZ VÁZQUEZ, 1959

FRANCÉS, 1961

FRANCÉS, José, “Fernando Álvarez de Sotomayor. Arte y espíritu de un gran pintor español”, en *Academia: BRABASF*, 12, primer semestre, 1961, pp. 16-39

FRANCÉS, 1962

FRANCÉS, José, “Reiteración a Joaquín Sorolla en el centenario de su nacimiento”, *Academia: BRABASF*, 15, segundo semestre, 1962, pp. 13-26

FRANCÉS, 1963

FRANCÉS, José, “Necrología: Rafael Pellicer (1906-1963)”, *Academia: BRABASF*, 17, segundo semestre, 1963, pp. 11-17.

FRANCÉS, 1964

FRANCÉS, José, *Rafael Pellicer*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1964

FUENTES ALONSO, 1982

FUENTES ALONSO, Julio, *Datos para un historial de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid*, Madrid, 1982

GALÁN MARTÍN, 1994

GALÁN MARTÍN, B., *El pintor José Ramón Zaragoza Fernández (1874-1949)*, Oviedo, 1994

GALLEGO, 1979

GALLEGO, Antonio, *Historia del Grabado en España*, Madrid, Ed. Cátedra, 1979

GÁLLEGO, 1992

GÁLLEGO, Julián. “Las Reales Academias de Bellas Artes en el pasado”, *Academia: BRABASF*, 75, segundo semestre, 1992, pp. 125-143

GÁLLEGO, 1995

GÁLLEGO, Julián. “Adiós a Hipólito Hidalgo de Caviedes”, *Academia: BRABASF*, 80, primer semestre, 1995, p. 53

GARCÍA DE CORTÁZAR, 2003

GARCÍA DE CORTÁZAR, Fernando, *Los mitos de la Historia de España*, Barcelona, Editorial Planeta, 2003

GARCÍA – OCHOA, 1983

*Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Benjamín Palencia. Su entorno y su época. Discurso del Académico Numerario Excmo. Sr. D. Luis García-Ochoa leído en el acto de su recepción pública el día 19 de noviembre de 1983 y contestación del Excmo. Sr. D. Enrique Lafuente Ferrari*, Madrid, 1983

GARCÍA – OCHOA, 1995

GARCÍA – OCHOA, Luis. “Recuerdo de Hipólito Hidalgo de Caviedes” *Academia: BRABASF*, 80, primer semestre, 1995, pp. 49-51

GARCÍA VIÑOLAS, 1976

GARCÍA VIÑOLAS, Manuel Augusto, *Hipólito Hidalgo de Caviedes*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1976

GARÍN ORTIZ DE TARANCO, 1950

GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María, *Pintores del mar. Una escuela española de marinistas*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1950

GAYA NUÑO, 1950

GAYA NUÑO, Juan Antonio, *Medio siglo de movimientos vanguardistas en nuestra pintura*. Ded. Autógr. Del autor 1950

GAYA NUÑO, 1952

GAYA NUÑO, Juan Antonio, *La pintura española del medio siglo*, Barcelona, Ediciones Omega, 1952

GAYA NUÑO, 1970

GAYA NUÑO, Juan Antonio, *La pintura española del siglo XX*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, S.A., 1970

GÓMEZ MOLINA, 1999

GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.), *Las lecciones del dibujo*, Madrid, Cátedra. Arte. Grandes temas, 1999

GÓMEZ MOLINA – CABEZAS – BORDES, 2001

GÓMEZ MOLINA, Juan José, CABEZAS, Lino y BORDES, Juan, *El Manual de Dibujo. Estrategias de su enseñanza en el siglo XX*, Madrid, Cátedra, Arte. Grandes Temas, 2001

GRACIA, 1984

GRACIA, Carmen, “Domingo y la cultura artística valenciana entre 1860 y 1875”, *Archivo de Arte Valenciano*, nº 65, 1984, pp. 69-73

GRACIA, 1989

GRACIA, Carmen, “Francisco Domingo y el mercado de la “high class painting”, *Fragmentos*, 15-16, Madrid, 1989, pp. 132-139

GUÍA DEL MUSEO SECCIÓN A, 1988

*Guía del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Sección A*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1988

GUÍA DEL MUSEO SECCIÓN B, 1991

*Guía del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Sección B*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1991

GUÍA DEL MUSEO, 2004

*Guía del museo. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, El Viso, 2004

GUÍA DEL MUSEO, 2012

*Guía del museo. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, Hugony Editore, 2012

GUTIÉRREZ BURÓN, 1987

GUTIÉRREZ BURÓN, Jesús, *Exposiciones Nacionales de pintura en España en el siglo XIX*, Madrid, Universidad Complutense, Tesis doctoral, 1987

HERMOSO, 1941

*Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Gran Capitan...Discurso leído por Eugenio Hermoso en el acto de su recepción pública y contestación del Excmo. Sr. D. Eduardo Chicharro el día 3 de febrero de 1941. Sucesores de J. Sánchez de Ocaña y Cía., S. A., Madrid, 1941*

HERMOSO, 1960

HERMOSO, Eugenio, "Mi admiración por Velázquez", *Academia: BRABASF*, 11, segundo semestre, 1960, pp. 12-18

HERNÁNDEZ DÍAZ, 1982

HERNÁNDEZ DÍAZ, José, "Elogio del pintor Joaquín Valverde", *Academia: BRABASF*, 55, segundo semestre, 1982, pp. 91-94

HERNÁNDEZ DÍAZ, 1995 (a)

HERNÁNDEZ DÍAZ, José, "In memoriam Hipólito Hidalgo de Caviedes", *Academia: BRABASF*, 80, primer semestre, 1995, p. 39

HERNÁNDEZ DÍAZ, 1995 (b)

HERNÁNDEZ DÍAZ, José "In memoriam Enrique Segura Iglesias", *Academia: BRABASF*, 80, primer semestre, 1995, pp. 67-68

HIDALGO DE CAVIEDES, 1970

*Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. El pintor ante el muro, discurso del académico electo Excmo. Sr. D. Hipólito Hidalgo de Caviedes. El día 8 de marzo de 1970, con motivo de su recepción y contestación del Excmo. Sr. D. Enrique Lafuente Ferrari, Madrid, 1970.*

HIDALGO DE CAVIEDES, 1977

HIDALGO DE CAVIEDES, Hipólito, "Catorce preguntas y una respuesta", *Academia: BRABASF*, 45, segundo semestre, 1977, pp. 83-86

HIDALGO DE CAVIEDES, 1980

HIDALGO DE CAVIEDES, Hipólito, "Recuerdo de Benjamín Palencia", *Academia: BRABASF*, 50, primer semestre, 1980, p. 37

HIDALGO DE CAVIEDES, 1981

HIDALGO DE CAVIEDES, Hipólito, "Regino Sáinz de la Maza", *Academia: BRABASF*, 53, segundo semestre, 1981, pp. 10-11



HIDALGO DE CAVIEDES, 1982

HIDALGO DE CAVIEDES, Hipólito, “Semblanza emocionada de Eugenio Montes”, *Academia: BRABASF*, 55, segundo semestre, 1982, pp. 62-66

HIDALGO DE CAVIEDES, 1983

HIDALGO DE CAVIEDES, Hipólito, “El pintor frente a la obra”, *Academia: BRABASF*, 56, primer semestre, 1983, pp. 9-20

HIDALGO DE CAVIEDES, 1984

HIDALGO DE CAVIEDES, Hipólito, “Juan Antonio Morales: Recuerdo vivo”, *Academia: BRABASF*, 58, primer semestre, 1984, p. 13

HIERRO, 1970 en CORREDOR MATHEOS, 1979

HIERRO, José “Benjamín Palencia”, *Artes*, Madrid, mayo-junio 1970 en CORREDOR MATHEOS, 1979

HOYOS Y VINENT, 1988

HOYOS Y VINENT, Antonio de, “Madrid, mayo de 1918” en LUNA 1988

IGLESIAS, 1998

IGLESIAS, Antonio. “En la muerte de Joaquín Vaquero Palacios”, *Academia: BRABASF*, 87, segundo semestre, 1998, pp. 79-80

JIMÉNEZ-BLANCO, 1989

JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores, *Arte y Estado en la España del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1989

JIMÉNEZ-BLANCO, 2008

JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores, “1900: Caminos hacia la modernidad” en VV.AA., 2008

JIMÉNEZ BURILLO, 2015

JIMÉNEZ BURILLO, Pablo “El canto del cisne: una nueva mirada sobre el arte académico del París de los salones” en VV.AA., 2015

LABRADA, 1936

*Academia de Bellas Artes de San Fernando. La Estampación Artística. Discurso leído por el Sr. D. Fernando Labrada en el acto de su recepción pública y contestación del Ilmo. Sr. D. José Francés el día 2 de abril de 1936*, Madrid, J. Sánchez de Ocaña y Compañía, 1936

LABRADA, 1960

LABRADA, Fernando, “Novedades en la sala de dibujos inauguradas”, *Academia: BRABASF*, 11, segundo semestre, 1960, pp. 5-9

LABRADA, 1963

LABRADA, Fernando, “Necrología: Don Manuel Benedito 1875-1963”, *Academia: BRABASF*, 17, segundo semestre, 1963, pp. 5-10

LABRADA, 1965

LABRADA, Fernando, *Catálogo de las pinturas. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1965

LABRADA, 1988

LABRADA, M<sup>a</sup> Antonia. “En el centenario de Fernando Labrada”, *Revista Goya* n<sup>o</sup> 205-206, Madrid, 1988

LABRADA CHERCOLES – BRASAS EGIDO, 1993

LABRADA CHERCOLES, José Fernando y BRASAS EGIDO, José Carlos, *Fernando Labrada. Pintor y grabador*, Valladolid, Gráficas Andrés Martín, 1993

LAFUENTE FERRARI, 1936

LAFUENTE FERRARI, Enrique, *Breve historia de la pintura española*, Madrid, Misiones de Arte, 1936

LAFUENTE FERRARI, 1946

LAFUENTE FERRARI, Enrique, “Un templo madrileño y sus artífices. La Iglesia del Espíritu Santo”, *Arte Español*, primer trimestre, tomo XVI, Madrid, 1946, pp. 90-101

LAFUENTE FERRARI, 1959 (a)

LAFUENTE FERRARI, Enrique, “En el aniversario de Ramón Stolz”, *Academia: BRABASF*, 9, segundo semestre, 1959, pp. 25-45

LAFUENTE FERRARI, 1959 (b)

LAFUENTE FERRARI, Enrique, *Catálogo de la exposición en homenaje a Ramón Stolz*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1959

LAFUENTE FERRARI, 1961 (a)

LAFUENTE FERRARI, Enrique, *Ramón Stolz Viciano. Dibujos y estudios para sus pinturas murales*, Madrid, Fundación March, 1961

LAFUENTE FERRARI, 1961 (b)

LAFUENTE FERRARI, Enrique, “Noticias de la vida y las obras de José Aguiar” en AGUIAR 1961

LAFUENTE FERRARI, 1964 (a)

LAFUENTE FERRARI, Enrique, *Exposición homenaje a Eugenio Hermoso (1883-1963)*, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1964

LAFUENTE FERRARI, 1964 (b)

LAFUENTE FERRARI, Enrique “Discurso de contestación” en MOSQUERA, 1964

LAFUENTE FERRARI, 1970

LAFUENTE FERRARI, Enrique “Discurso de contestación” en HIDALGO DE CAVIEDES, 1970

LAFUENTE FERRARI, 1971

LAFUENTE FERRARI, Enrique, “Notas Necrológicas de Don Eduardo Martínez Vázquez (1886-1971)”, *Academia: BRABASF*, 33, segundo semestre, 1971, pp. 23-30

LAFUENTE FERRARI, 1974 (a)

LAFUENTE FERRARI, Enrique, “Recuerdo de Teodoro Miciano (1903-1974)”, *Academia: BRABASF*, 38, primer semestre, 1974, pp. 19-36

LAFUENTE FERRARI, 1974 (b)

LAFUENTE FERRARI, Enrique, *27 aguafuertes de Rafael Pellicer*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1974.

LAFUENTE FERRARI (Introducción), 1976

LAFUENTE FERRARI, Enrique (Introducción), *Manuel Benedito (1875-1963) Catálogo de la Exposición conmemorativa del centenario del pintor*, Madrid, 1976.

LAFUENTE FERRARI, 1982 (a)

LAFUENTE FERRARI, Enrique, “Necrologías del Excmo. Sr. D. Joaquín Valverde Lasarte. Recuerdo de Joaquín Valverde”. *Academia: BRABASF*, 55, segundo semestre, 1982, pp. 75-82.

LAFUENTE FERRARI, 1982 (b)

LAFUENTE FERRARI, Enrique, “Recuerdo de Daniel Vázquez Díaz en su centenario” en *Academia: BRABASF*, 57, segundo semestre, 1983, pp. 5-84

LAFUENTE FERRARI, 1985

LAFUENTE FERRARI, Enrique, “En memoria de Genaro Lahuerta”, en *Academia: BRABASF*, 60, primer semestre, 1985, pp. 11-27

LAGO, 1914

LAGO, Silvio, “Un maestro de la técnica”, *La Esfera*, 6 de junio de 1914

LAGO, 1916

LAGO, Silvio, “Artistas contemporáneos: Enrique Martínez Cubells”, *La Esfera*, 1 de julio de 1916

LAGO, 1917

LAGO, Silvio, “Exposición Nacional de Bellas Artes. El retrato”, *La Esfera*, 30 de junio de 1917, pp. 10-11

LAHUERTA, 1976

*Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Observaciones sobre el color y la luz. Discurso del Académico numerario Excmo. Señor D. Genaro Lahuerta leído en el acto de su recepción pública el día 18 de enero de 1976 y contestación del Excmo. Señor D. Enrique Lafuente Ferrari*, Madrid, 1976

LÁZARO LOZANO, 1983

LÁZARO LOZANO, Bonifacio, "El espíritu de Eugenio Hermoso en su obra", *Academia: BRABASF*, 57, primer semestre, 1983, pp. 225-233

LEBRATO FUENTES, 1984

LEBRATO FUENTES, Francisco, *Hermoso. Primer centenario de su nacimiento. 1883-1983*, Badajoz, Caja de Ahorros, 1984

LLORENS, 1981

LLORENS, Eva, *Llorens*, La Coruña, Atlántico, 1981

LLORENS, 1943

*Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Francisco Llorens Díaz el día 14 de junio de 1943*. Madrid, 1943

LLORENTE HERNÁNDEZ, 1995

LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel, *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Colección La Balsa de la Medusa, 73, Editorial Visor, 1995

LOMBA SERRANO, 1995

LOMBA SERRANO, Concha, "El nuevo rostro de una vieja bandera: la Sociedad de Artistas Ibéricos en la República (1931-1936)", en *VV.AA.*, 1995 (b)

LÓPEZ FERNÁNDEZ (ed.), 2008

LÓPEZ FERNÁNDEZ, María (ed.) *Las palabras del pasado. Arte y Estética de fin de siglo (1890-1914)*, Madrid, Fundación MAPFRE, Instituto de Cultura, 2008

LÓPEZ MEZQUITA, 1925

*Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Discurso leído por el Sr. D. José María López Mezquita en el acto de su recepción pública y contestación del Sr. D. José Francés el día 18 de octubre de 1925*. Madrid, Talleres Calpe, 1925

LÓPEZ OTERO, 1960

LÓPEZ OTERO, Modesto, "Necrología: Don Fernando Álvarez de Sotomayor", *Academia: BRABASF*, 10, primer semestre, 1960, pp. 11-16

LOZANO, 1985

LOZANO, Francisco, "Excmo. Sr. D. Genaro Lahuerta. In Memoriam", *Academia: BRABASF*, 60, primer semestre, 1985, pp. 29-31

LOZANO, 1995

LOZANO, Francisco. "In memoriam Hipólito Hidalgo de Caviedes", *Academia: BRABASF*, 80, primer semestre, 1995, pp. 47-48

LOZOYA, 1963

LOZOYA, Marqués de, "Necrología: Don Valentín de Zubiaurre", *Academia: BRABASF*, 16, primer semestre, 1963, pp. 5-12

LOZOYA, 1964

LOZOYA, Marqués de, *Valentín de Zubiaurre*. [cat. exp.] Exposición Nacional de Bellas Artes, 1964. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1964

LOZOYA, 1968

LOZOYA, Marqués de, *Fernando Álvarez de Sotomayor*, Madrid, Cultura Hispánica, 1968

LOZOYA, 1976

LOZOYA, Marqués de, *Sotomayor en su centenario*, Madrid, Fundación Universidad Empresa, 1976

LOZOYA – MONTERO ALONSO, 1974

LOZOYA, Marqués de y MONTERO ALONSO, J., *Enrique Segura y su tiempo*, Madrid, Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1974

LUNA, 1988

LUNA, Juan José, *Francisco Llorens y su tiempo*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1988

MADARIAGA, 1946

MADARIAGA, Luis de, “Pintores españoles. Eduardo Martínez Vázquez habla para Plástica”, *Plástica, Revista de Arte*, Barcelona, 15 de octubre de 1946, en VV.AA., 1996 (a)

MANUT NOGUÉS, 1960

MANUT NOGUÉS, J., “Ramón Stolz Viciano”, *Boletín de Información Municipal*, nº 26, segundo trimestre, Valencia, 1960

MANAUT VIGLIETTI, 1958

MANAUT VIGLIETTI, José, “La personalidad de Manuel Benedito”, *Revista Goya*, nº 26, Madrid, 1958, pp. 127-130

MARTÍNEZ – BARBEITO, 1992

MARTÍNEZ – BARBEITO, Carlos. “Breve memoria de Luis Mosquera” en CARUNCHO1992, p. 347

MARTÍNEZ CUBELLS, 1932

*Academia de Bellas Artes de San Fernando. El Academicismo en el arte. Discurso leído por el Ilmo. Sr. D. Enrique Martínez-Cubells y Ruiz en el acto de su recepción pública y contestación del Ilmo. Sr. D. José Francés y Sánchez-Heredero el día 15 de mayo de 1932*, Madrid, Talleres Espasa-Calpe, S. A., 1932

MARTÍNEZ CEREZO, 1977

MARTÍNEZ CEREZO, Antonio, *La Escuela de Madrid*, Ibérico Europea de Ediciones, Madrid, 1977

MARTÍNEZ CEREZO, 2003

MARTÍNEZ CEREZO, Antonio *Diccionario de Artistas Españoles*, Alarís, Espacio Cultural, Santander, 2003

MARTÍNEZ VÁZQUEZ, 1959

*Eduardo Martínez Vázquez de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. La pintura de paisaje y su gozoso recreo espiritual. Semblanza del autor por José Francés, Secretario General de la Corporación*, Madrid, 1959

MASÍA, 2013

MASÍA, Pascual, *Manuel Benedito en la Academia*, [cat. exp.] Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2013

MERCADER, 1999

MERCADER, Laura, “Eugenio d’Ors”, en BOZAL (ed.), 1999

MICIANO BECERRA, 1972

*Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Breve Historia del Aguatinta (De Goya a Picasso). Discurso académico del Excmo. Sr. D. Teodoro Miciano Becerra leído en su recepción pública el 1 de marzo de 1972 y contestación del Excmo. Sr. D. Enrique Lafuente Ferrari*, Madrid, 1972

MOISÉS, 1947

*Julio Moisés de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. La Real Academia de San Fernando y La Escuela Central de Bellas Artes. Semblanza del autor por José Francés de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1947

MOLINA, 1974

MOLINA, Rodrigo de, “Teodoro Miciano”, *ABC*, 5 de julio de 1974, p. 74

MON, 1987

MON, Fernando, *Pintura contemporánea en Galicia*, La Coruña, Caixa Galicia, 1987

MONTES, 1969

MONTES, Eugenio, *Hipólito Hidalgo de Caviedes*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1969

MORALES, 1966

*Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Whistler a la sombra de Velázquez. Discurso leído por el Excmo. Sr. D. Juan Antonio Morales el día 23 de enero de 1966, con motivo de su recepción y contestación del Excmo. Sr. D. José Camón Aznar*, Madrid, 1966.

MORALES, 1982

MORALES Juan Antonio “Necrologías del Excmo. Sr. D. Joaquín Valverde Lasarte. En memoria de Joaquín Valverde”, *Academia: BRABASF*, 55, segundo semestre, 1982, pp. 88-90

MORENO GALVAN, 1960

MORENO GALVAN, José María, *Introducción a la pintura española actual*, Madrid, Publicaciones españolas, 1960

MOSQUERA, 1964

*Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Elogio de Eugenio Hermoso. Discurso del Académico electo, D. Luis Mosquera Gómez leído en el acto de su recepción pública el día 12 de enero de 1964 y contestación del Excmo. Sr. D. Enrique Lafuente Ferrari*, Madrid, 1964

MOSQUERA, 1982

MOSQUERA, Luis “Necrologías del Excmo. Sr. D. Joaquín Valverde Lasarte. Breve recuerdo de Joaquín Valverde”, *Academia: BRABAF*, segundo semestre, 55, 1982, pp. 87

MOYA, 1982

MOYA, Luis, “Necrologías del Excmo. Sr. D. Joaquín Valverde Lasarte. Algunos recuerdos de la vida y obra de Joaquín Valverde”, *Academia: BRABASF*, 55, segundo semestre, 1982, pp. 83-86

NAVARRETE MARTÍNEZ, 1999

NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza, *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999.

NAVARRETE MARTÍNEZ, 2010

NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza. “La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando durante la Guerra Civil (1936-1939)”, en COLORADO CASTELLARY, Arturo (ed.), *Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra. Congreso Internacional*. [Museo del Prado, del 25 al 27 de enero de 2010], Madrid, Universidad Complutense, 2010

NERTÓBRIGA, 1955

NERTÓBRIGA, Francisco Teodoro de [Eugenio Hermoso], *Vida de Eugenio Hermoso*, Madrid, 1955

NIETO ALCAIDE, 1991

NIETO ALCAIDE, Víctor, “Sobre el arte que se hizo en los cincuenta: entre la modernidad y la vanguardia”, en VV.AA., 1991 (a)

NIETO ALCAIDE, 1993

NIETO ALCAIDE, Víctor, “El color de la negación del color”, en VV.AA., 1993 (e)

NIETO ALCAIDE 2006

NIETO ALCAIDE, Víctor, “Arte actual en la Academia”, en VV.AA., 2006

NOGALES Y MÁRQUEZ DE PRADO, 1954

NOGALES Y MÁRQUEZ DE PRADO, Antonio, *López Mezquita. Su personalidad en la pintura española*, Madrid, Pueyo, 1954

OLMEDO, 1976

OLMEDO, Manuel, “Arte: Teodoro Miciano, maestro de grabadores”, *ABC*, 24 de febrero 1976, p. 55

OLMEDO, 1983

OLMEDO, Manuel, “Artistas andaluces en el recuerdo: Teodoro Miciano”, *ABC*, 3 de mayo de 1983, p. 14

ORTEGA Y GASSET, 1970

ORTEGA Y GASSET, José, *Velázquez*, Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral, 1970 (2ª ed.)

ORTEGA Y GASSET, 2008

ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Editorial Espasa Calpe, 2008

ORTEGA Y GASSET, 2004-2010

ORTEGA Y GASSET, José, *Obras Completas*, Madrid, Taurus: Fundación José Ortega y Gasset, 2004-2010, 10 vols.

PABLOS, 1981

PABLOS, Francisco, *Plástica gallega*, Vigo, Caja de Ahorros Municipal, 1981

PALENCIA, 1974

*Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Mi concepto y experiencia de la pintura. Discurso del Académico numerario Excmo. Sr. D. Benjamín Palencia, leído en el acto de su recepción pública el día 2 de junio de 1974 y contestación del Excmo. Sr. D. José Camón Aznar*, Madrid, 1974.

PANEA, 2011

PANEA, Fernando, *Gonzalo Bilbao. Fondos del Museo de Bellas Artes de Sevilla*, [cat. exp.], Sevilla, Museo de Bellas Artes de Sevilla, 2011

PANTORBA, 1948

PANTORBA, Bernardino [José López Jiménez], *El pintor Salaverría. Ensayo biográfico y crítico*, Madrid, Espasa Calpe, 1948

PANTORBA, 1970

PANTORBA, Bernardino [José López Jiménez], *La vida y la obra de Joaquín Sorolla. Estudio biográfico y crítico*, Madrid, Mayfe, 1970

PANTORBA, 1976

PANTORBA, Bernardino [José López Jiménez], *José Ramón Zaragoza*, Gijón, Ayuntamiento de Gijón, Museo Jovellanos, 1976



PANTORBA, 1980

PANTORBA, Bernardino, [José López Jiménez] *Historia y crítica de las exposiciones nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, Jesús Ramón García-Rama J., 1980

PANTORBA – LOZOYA, 1973

PANTORBA, Bernardino de y LOZOYA, Marqués de, *Eduardo Chicharro en su centenario*. Madrid, Galería Estudio Cid, 1973

PARDO CANALIS, 1980

PARDO CANALÍS, Enrique, “Excelentísimo Señor Don Benjamín Palencia Pérez”, *Academia: BRABASF*, 50, primer semestre, 1980, pp. 29-33

PARDO CANALIS, 1982

PARDO CANALÍS, Enrique. “Necrologías del Excmo. Sr. D. Joaquín Valverde Lasarte. Don Joaquín Valverde”, *Academia: BRABASF*, 55, segundo semestre, 1982, pp. 69-74.

PARDO CANALIS, 1984

PARDO CANALÍS, Enrique. “Necrologías del Excmo. Sr. D. Juan Antonio Morales Ruiz”, *Academia: BRABASF*, 58, primer semestre, 1984, pp. 5-10.

PARDO CANALIS, 1985

PARDO CANALÍS, Enrique. “Necrologías del Excmo. Sr. D. Genaro Lahuerta López”, *Academia: BRABASF*, 60, primer semestre, 1985, pp. 5-9

PARDO CANALIS, 1987

PARDO CANALÍS, Enrique, “Necrología de Don Luis Mosquera”, *Academia: BRABASF*, 65, segundo semestre, 1987, pp. 19-28

PARDO CANALIS, 1995 (a)

PARDO CANALÍS, Enrique, “Don Hipólito Hidalgo de Caviedes” en *Academia: BRABASF*, 80, primer semestre, 1995, pp. 35-38

PARDO CANALIS, 1995 (b)

PARDO CANALÍS, Enrique, “Don Enrique Segura Iglesias”. *Academia*, primer semestre 1995 nº 80, pp. 63-65

PEDRAJA MUÑOZ, 1981

PEDRAJA MUÑOZ, Francisco, *Eugenio Hermoso*, Badajoz, Institución Cultural Pedro de Valencia, 1981

PENROSE, 1970

PENROSE, Roland, *Miró*, Londres, Thames&Hudson, 1970

PÉREZ CALERO, 1989

PÉREZ CALERO, Gerardo, *Gonzalo Bilbao: el pintor de las cigarrerías*. Madrid, Tabapress, 1989

PÉREZ COMENDADOR – SEGURA, 1976

PÉREZ COMENDADOR, Enrique y SEGURA, Enrique, “Recordando a Don José Aguiar García”, *Academia: BRABASF*, 42, primer semestre, 1976, pp. 13-19

PÉREZ DE AYALA, 1914

PÉREZ DE AYALA, Ramón: “López Mezquita. El arte del retrato”. *Gran Mundo*, Madrid, 15 de abril de 1914.

PÉREZ DE AYALA, 1927

PÉREZ DE AYALA, Ramón, “Pintores Españoles en Norteamérica”, *La Esfera*, 19 de noviembre de 1927

PÉREZ ROJAS – GARCÍA CASTELLÓN, 1994

PÉREZ ROJAS, Francisco Javier y GARCÍA CASTELLÓN, Manuel, *Introducción al arte español. El siglo XX. Persistencias y rupturas*, Madrid, Sílex, 1994

PÉREZ ROJAS – ENJUTO, 2004

PÉREZ ROJAS, Francisco Javier y ENJUTO, Ester, *Ramon Stolz Viciano. El oficio de pintar*, [cat. exp.], Valencia, Museo del siglo XIX, 2004

PÉREZ ROJAS, 2004

PEREZ ROJAS, Francisco Javier, “Ramón Stolz Viciano. Entre la tradición académica y los nuevos realismos” en PÉREZ ROJAS - ENJUTO 2004

PÉREZ ROJAS, 2007

PÉREZ ROJAS, Francisco Javier, *López Mézquita (1893-1954). Épocas e itinerarios de un pintor cosmopolita. De Granada a Nueva York*. [cat. exp.] Madrid, Museo de la Ciudad, 2007

PÉREZ SÁNCHEZ, 1964

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. “Inventario de las pinturas. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”, *Academia: BRABASF*, nº 18, Madrid, 1964

PÉREZ SEGURA, 2002

PÉREZ SEGURA, Javier, *Arte Moderno, Vanguardia y Estado. La Sociedad de Artistas Ibéricos y la República (1931-1936)*, Madrid, Instituto de Historia. CSIC. Museo Extremeño e Iberoamericano de arte Contemporáneo, 2002

PÉREZ SEGURA, 2004

PÉREZ SEGURA, Javier “Los murales de La Rábida (breves notas acerca de una manipulación política)”, en BRIHUEGA – GARCÍA, 2004 (dir)

PIQUERO LÓPEZ, 1985

PIQUERO LÓPEZ, M. A. Blanca, “Segundo Inventario de la Colección de Pinturas de la Real Academia”, *Academia: BRABASF*, 61, primer semestre, 1985, pp. 79-115.

PIQUERO LÓPEZ, 1999

PIQUERO LÓPEZ, M. A. Blanca, "Tercer Inventario de la Colección de Pinturas de la Real Academia", *Academia: BRABASF*, 89, segundo semestre, 1999, pp. 141-186

PLÁ, 1914

PLÁ, Cecilio, *Cartilla de arte pictórico. Primera enseñanza artística*, Madrid, Progreso Gráfico, 1914

PLÁ, 1924

*Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Discurso leído por el ilustrísimo Sr. D. Cecilio Plá en el acto de su recepción pública y contestación del Excelentísimo Sr. D. José Ramón Mélida el día 23 de marzo de 1924*, Madrid, Mateu Artes Gráficas (S.A.), Madrid, 1924

PONS – SOROLLA, 2001

PONS – SOROLLA, Blanca, *Joaquín Sorolla. Vida y obra*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2001

PONS – SOROLLA, 2005

PONS – SOROLLA, Blanca, *Joaquín Sorolla*, Barcelona, Polígrafa, 2005

PRADOS DE LA PLAZA, 1995

PRADOS DE LA PLAZA, Francisco, "Hipólito Hidalgo de Caviedes en el recuerdo", *Academia: BRABASF*, 80, primer semestre, 1995, pp. 55-57

PRADOS DE LA PLAZA, 1998

PRADOS DE LA PLAZA, Francisco, "El adiós a Joaquín Vaquero Palacios", *Academia: BRABASF*, 87, segundo semestre, 1998, pp. 93-95

PRADOS Y LÓPEZ, 1976

PRADOS Y LÓPEZ, José María, *Eduardo Chicharro. Su vida y su obra*, Ávila, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1976

PUENTE, 1972

PUENTE, J. de la, *Álvaro Delgado*, Madrid, Colección Panorama de la Pintura Contemporánea, Ibérico Europea de Ediciones, 1972

RAMÍREZ (dir), 1997

RAMÍREZ, Juan Antonio (dir) *Historia del Arte, 4. El mundo contemporáneo*. Madrid, Alianza Editorial, 1997

RECIO AGUADO, 2011

RECIO AGUADO, Rosa María, "Eduardo Chicharro, artista de la Academia", *Crónica 2010 Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, Artes Gráficas Palermo, 2011, pp. 138-147

REQUEJO GRADO, 1997

REQUEJO GRADO, Tonia, “Clásicos, Románticos y Académicos”, en RAMÍREZ (dir), 1997

REYERO, 1993

REYERO, Carlos, “El mundo clásico y la pintura en la Academia Española de Roma, 1900-1936”. *Jornadas de arte* (6th, 1992, Madrid); Visión del mundo clásico en el arte español; Madrid; Alpuerto, 1993

REYERO, 1995

REYERO, Carlos, *Pintura y escultura en España: 1800-1910*, Madrid, Editorial Cátedra, 1995

RODRÍGUEZ ACOSTA, 1998

RODRÍGUEZ ACOSTA, Miguel, “Joaquín Vaquero en el recuerdo”, *Academia: BRABASF*, 87, segundo semestre, 1998, pp. 85-88

RODRÍGUEZ GARCÍA, 1950

RODRÍGUEZ GARCÍA, Santiago, *El pintor Francisco Domingo Marqués. Resumen de su vida y significación de su obra*, Valencia, Círculo de Bellas Artes, 1950

RODRÍGUEZ SEGOVIA, 1987

RODRÍGUEZ SEGOVIA, Constanza, “Hidalgo de Caviedes. Teórico del arte”, *Academia: BRABASF*, 64, primer semestre, 1987, pp. 199-207

ROMERO DE LECEA, 1987

ROMERO DE LECEA, Carlos, “Luis Mosquera, gran pintor y generoso amigo”, *Academia: BRABASF*, 65, segundo semestre, 1987, pp. 39-42

ROWEL, 1992

ROWEL, Margit. *Joan Miró. Campo de estrellas*. [cat. exp.] Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1992

SALAS, 1980

SALAS, Xavier de, “Sobre Benjamín Palencia”, *Academia: BRABASF*, 50, primer semestre, 1980, p. 35-36

SALAVERRÍA INCHAURRANDIETA, 1944

*Elías Salaverría, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. El cuadro de historia. Semblanza del autor por José Francés de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid, Gráficas Madrileñas, 1944

SÁNCHEZ, 1998

SÁNCHEZ, José Luis, “En aras de la brevedad. Joaquín Vaquero Palacios. Biología versus necrología”, *Academia: BRABASF*, 87, segundo semestre, 1998, pp. 89-90

SÁNCHEZ – CAMARGO, 1954

SÁNCHEZ – CAMARGO, Manuel, *Pintura española contemporánea. La nueva escuela de Madrid I*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1954

SÁNCHEZ – CAMARGO, 1962

SÁNCHEZ – CAMARGO, Manuel, “Rosa Cervera de Torrescasana Vial Hugas triunfan en el Salón de Otoño de Madrid”, *La Vanguardia española*, 15 de febrero de 1962

SÁNCHEZ – CAMARGO, 1963

SÁNCHEZ – CAMARGO, Manuel, *Historia de la Academia Breve de Crítica de Arte. Homenaje a Eugenio d’Ors*, Colección E.P., Langa y Cía, Madrid, 1963

SÁNCHEZ CANTÓN, 1961

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Fernando Sotomayor*, Madrid, Estados, 1961

SÁNCHEZ CANTÓN, 1970

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Sotomayor en la Dirección del Prado y en la Academia de Bellas Artes de San Fernando*, La Coruña, 1970

SANTA – ANA, 1982

SANTA – ANA, Florencio de, “Impresionismo o no impresionismo de Sorolla”, en *I Jornadas de Arte*. Madrid, Instituto Diego Velázquez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1982, pp. 46-50

SANZ GAMO – CADARSO VECINA – GARCÍA MOYA, 1988

SANZ GAMO, Rubí, CADARSO VECINA, María Victoria y GARCÍA MOYA, María del Mar, *Benjamín Palencia. Exposición antológica*. [cat. exp.], Zaragoza, Caja de Zaragoza D.L., 1988

SEGURA, 1927

SEGURA, Enrique, *Biografía de Eugenio Hermoso*, Badajoz, La Minerva Extremeña, 1927

SEGURA, 1958

SEGURA, Enrique. “Semblanza del Maestro Manuel Benedito”, *Revista de Ideas Estéticas*, Separata, 136, 1958

SEGURA, 1965

*Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Consideraciones sobre el retrato en la pintura. Discurso del Académico Numerario Excmo. Sr. D. Enrique Segura. Leído en el acto de su recepción pública el día 14 de febrero de 1965 y contestación del Excmo. Sr. D. Francisco de Cossío, Secretario General de la Corporación*. Madrid, 1965

SEGURA, 1980 (a)

SEGURA, Enrique. “Benjamín Palencia en la Academia de San Fernando”. *Academia: BRABASF*, 50, 1980, p. 34

SEGURA, 1980 (b)

SEGURA, Enrique, “Retratos de nuestros académicos”, *Academia: BRABASF*, 50, primer semestre, 1980, pp. 41-44

SEGURA, 1980 (c)

SEGURA, Enrique. “Apuntes al lápiz inéditos de dos Académicos tomados del natural en sus lechos de muerte”, *Academia: BRABASF*, 51, segundo semestre, 1980, pp. 5-8

SEGURA, 1982

SEGURA, Enrique. “Como concebir una obra de arte y su realización”, *Academia: BRABASF*, 54, primer semestre, 1982, pp. 21-25

SEGURA, 1983

SEGURA, Enrique, “Sobre un dibujo de Ortega”, *Academia: BRABASF*, 56, primer semestre, 1983, pp. 5-8

SEGURA, 1984

SEGURA, Enrique, “Juan Antonio Morales”, *Academia: BRABASF*, 58, primer semestre, 1984, pp. 11-12

SEIJO RUBIO, 1970

SEIJO RUBIO, José, *Semblanza de Sotomayor*, La Coruña, Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario, 1970

SOLANA, 1997

SOLANA, Guillermo, “El inicio de las vanguardias: del impresionismo al fauvismo” en RAMÍREZ, (dir) 1997

STOLZ, 1958

*Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de Don Ramón Stolz Viciano el día 23 de febrero*, Madrid, 1958

TÁRREGA BALDÓ, 1992

TÁRREGA BALDÓ, María Luisa, *Giovan Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real*. Madrid, Patrimonio Nacional, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Italiano de Cultura, 1992, 3 vols.

TORMO, 1929

TORMO, Elías, “Visita a las colecciones artísticas de la Real Academia de San Fernando”. *Cartillas Excursionistas “Tormo”: VII. Academia de San Fernando*, Madrid, Madrid, Hauser y Menet, 1929

TRAVIESO MOUGAN, 1988

TRAVIESO MOUGAN, Javier, “Enciclopedia Gallega, 1982”, en LUNA Juan 1988

TRENAS, 1966

TRENAS, Julio, “Miró: Aire nuevo en la Academia”, *La Vanguardia española*, 24 de marzo de 1966, p. 11

UBEDA DE LOS COBOS, 1986

UBEDA DE LOS COBOS, Andrés, “Sorolla y las Academias de Bellas Artes”, *Academia: BRABASF*, 63, segundo semestre, 1986, pp. 303-321

UBEDA DE LOS COBOS, 2001

UBEDA DE LOS COBOS, Andrés, *Pensamiento Artístico Español del Siglo XVIII. De Palomino a Francisco de Goya*, Madrid, Museo Nacional del Prado. Colección Universitaria, 2001

UTANDE IGUALADA, 2006

UTANDE IGUALADA, Manuel, “Recepción de un nuevo académico”, *Academia: BRABASF*, 102-103, primer y segundo semestre, 2006, pp. 9-32

UTANDE RAMIRO, 1987

UTANDE RAMIRO, M<sup>a</sup> del Carmen, “Inventario de la Colección de Dibujos originales para La Ilustración Española y Americana de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (I)”, *Academia: BRABASF*, 64, primer semestre, 1987, pp. 249-329

UTANDE RAMIRO, 1991

UTANDE RAMIRO, M<sup>a</sup> del Carmen, “Inventario de la Colección de Dibujos originales para "La Ilustración Española y Americana " de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (II)”, *Academia: BRABASF*, 72, primer semestre, 1991, pp. 491-560

UTANDE RAMIRO, 1995

UTANDE RAMIRO, María del Carmen. “Inventario de la colección de dibujos originales para La Ilustración Española y Americana de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (III)”, *Academia: BRABASF*, 81, segundo semestre, 1995, pp. 307-388.

VALDIVIESO, 1986

VALDIVIESO, Enrique, *Historia de la pintura sevillana: siglos XIII al XX*, Sevilla, Guadalquivir, 1986

VALDIVIESO, 1993

VALDIVIESO, Mercedes, “La Generación del 98 y su estela en el Primer Tercio del Siglo”, en VVAA., 1993 (b)

VALLE PÉREZ (proyecto y coord.), 2004

VALLE PÉREZ, José Carlos (proyecto y coord.) *Fernando A. de Sotomayor*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2004

VALVERDE, 1956

*Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de Don Joaquín Valverde Lasarte el día 24 de junio*, Madrid, 1956

VALVERDE MADRID, 1982

VALVERDE MADRID, José, “En el Centenario del pintor Anselmo Miguel Nieto, retratista y amigo de Julio Romero de Torres”, *Academia: BRABASF*, 54, primer semestre, 1982, pp. 89-95

VALVERDE, 1998

VALVERDE, José María, “Salmodia al pintor Joaquín Vaquero”, *Academia: BRABASF*, 87, segundo semestre, 1998, pp. 99-100

VAQUER, 1927

*Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Sr. D. Enrique Vaquer el día 20 de marzo de 1927*. Madrid, 1927 [El grabado en talla dulce, como expresión artística aplicada a documentos de garantía contestado por Marceliano de Santa María]

VAQUERO PALACIOS, 1969

*Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. El alma del paisaje. Discurso del Académico electo, Excmo. Sr. D. Joaquín Vaquero, el día 14 de diciembre de 1969 con motivo de su recepción y contestación del Excmo. Sr. Marqués de Lozoya*, Madrid, 1969

VAQUERO PALACIOS, 1990

VAQUERO PALACIOS, Joaquín, “A la memoria de Luis Moya Blanco”, *Academia: BRABASF*, 70, primer semestre, 1990, pp. 23-28

VAQUERO PALACIOS, 1991

VAQUERO PALACIOS, Joaquín. “Academia de Roma”, *Academia: BRABASF*, 72, segundo semestre, 1991, pp. 69-71

VAQUERO PALACIOS, 1993

VAQUERO PALACIOS, Joaquín. “Carta de pésame”, *Academia: BRABASF*, 76, primer semestre, 1993, p. 43

VAQUERO TURCIOS, 1998

VAQUERO TURCIOS, Joaquín, “Joaquín Vaquero Palacios”, *Academia: BRABASF*, 87, segundo semestre, 1998, pp. 91-92

VAZQUEZ DÍAZ, 1968

VAZQUEZ DÍAZ, Daniel, *Los hermanos Baroja*. Discursos del Excmo. Sr. D. Daniel Vázquez Díaz en el acto de su recepción pública celebrado el día 15 de enero de 1968 y contestación del Excmo. Sr. D. Enrique Lafuente Ferrari. Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1968

VIÑA ZULOAGA, 1966

VIÑA ZULOAGA, Mercedes de la, “Juan Antonio Morales, pintor de fama internacional”, *Diario Regional*, Valladolid, 30 de enero de 1966, p. 9



- VV.AA., 1956  
 VV.AA., *Exposición antológica y homenaje al pintor Valentín de Zubiaurre*, [cat. exp.] Madrid, Galería Toison, 1956
- VV.AA., 1958  
 VV.AA., *Manuel Benedito*, [cat. exp.] Madrid, Sala de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, 1958
- VV.AA., 1972  
 VV.AA. *Exposición Antológica Llorens (1874-1948)*, Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1972.
- VV.AA., 1973  
 VV.AA., *José Aguiar: exposición antológica*, [cat. exp.] Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, Comisaría General de Exposiciones, Dirección General de Bellas Artes, 1973
- VV.AA., 1975 (a)  
 VV.AA. *Vaquero*, [cat. exp.] Bilbao, Galería Valera, 1975
- VV.AA., 1975 (b)  
 VV.AA., *Fernando Álvarez de Sotomayor. 1875-1960*, [cat. exp.] Madrid, Palacio de Velázquez, Parque del Retiro, 1975
- VV.AA., 1976  
 VV.AA., *Hipólito Hidalgo de Caviedes*, [cat. exp.] Madrid, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, 1976
- VV.AA., 1979 (a)  
 VV.AA., *Exposición antológica de la Academia española de Bellas Artes de Roma 1873-1979*, [cat. exp.] Madrid, Palacio de Velázquez, Dirección General de Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1979
- VV.AA., 1979 (b)  
 VV.AA., *La pintura de Enrique Segura*, [cat. exp.] Madrid, Club Urbis, 1979
- VV.AA., 1980 (a)  
 VV.AA., *Fondos de Pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 1880-1980. Centenario del Círculo de Bellas Artes*, [cat. exp.] Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1980
- VV.AA., 1980 (b)  
 VV.AA., 1980, *Hidalgo de Caviedes, cien años de pintura*, [cat. exp.] Jaén, Museo Provincial de Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1980
- VV.AA., 1982  
 VV.AA., *Vázquez Díaz* [cat. exp.] Madrid, Salas de la Dirección General de Bellas Artes, Archivo y Bibliotecas, 1982

- VV.AA., 1983 (a)  
 VV.AA., *Elías Salaverría (1883-1952)*, [cat. exp.] San Sebastián, Antxieta Etxea, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1983
- VV.AA., 1983 (b)  
 VV.AA., *Elías Salaverría Inchaurrendieta: obra artística del maestro guipuzcoano*, [cat. exp.], San Sebastián, Diputación Provincial, Museo Municipal de San Telmo, 1983
- VV.AA., 1984  
 VV.AA., *Homenaje a Juan Antonio Morales*, [cat. exp.], Madrid, Banco de Bilbao, Técnicas FORMA, S.A., 1984
- VV.AA., 1985  
 VV.AA., *López Mezquita (1883-1983)*, [cat. exp.] Madrid-Granada, Museo Municipal de Madrid - Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1985
- VV.AA., 1986  
 VV.AA., *Eduardo Martínez Vázquez 1886-1971* [cat. exp.] Ávila, Caja de Ahorros, 1986
- VV.AA., 1987  
 VV.AA., *Retrospectiva Genaro Lahuerta. 1905-1985*. Valencia. Diputació de València, 1987
- VV.AA., 1988  
 VV.AA., *Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930)*, Madrid, Antiquaria, Tomo II, 1988
- VV.AA., 1990  
 VV.AA., "Salaverría", [cat. exp.] San Sebastián, Museo de San Telmo, 1990
- VV.AA., 1991 (a)  
 VV.AA., *Del Surrealismo al Informalismo. Arte de los años 50 en Madrid*. [cat. expo.] Madrid, Dirección General de Patrimonio de la Comunidad de Madrid, 1991
- VV.AA., 1991 (b)  
 VV.AA., *Francisco Llorens*, [cat. exp.] La Coruña, Fundación Caixa Galicia, 1991
- VV.AA., 1991 (c)  
 VV.AA., *El libro de la Academia*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1991
- VV.AA., 1991 (d)  
 VV.AA., *Ramón Pérez de Ayala y las artes plásticas*, Granada, Fundación Rodríguez Acosta y Caja General de Ahorros de Granada, 1991

- VV.AA., 1992 (a)  
 VV.AA., *Joaquín Vaquero Palacios, Joaquín Vaquero Turcios*, [cat. exp.] Gijón, Palacio Revillagigedo, Centro Internacional de Arte. Caja de Ahorros de Asturias, 1992
- VV.AA., 1992 (b)  
 VV.AA., *Reales Academias*, Instituto de España, 1992
- VV.AA., 1993 (a)  
 VV.AA., *Retratos del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, [cat. exp.] Vigo, Palacio Municipal de Exposiciones Kiosco Alfonso, 1993
- VV.AA., 1993 (b)  
 VVAA. *Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)*, [cat. exp.], Madrid-Bilbao, Palacio de Velázquez- Museo de Bellas Artes, 1993-1994 .Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística, Ministerio de Cultura, Barcelona, Àmbit servicios editoriales, S. A., 1993
- VV.AA., 1993 (c)  
 VVAA, *Cecilio Pla*, [cat. exp.], Valencia, Bancaixa, 1993
- VV.AA., 1993 (d)  
 VV.AA., *Joan Miró (1893-1993)*. [cat. exp.] Fundació Joan Miró, Barcelona, 1993.
- VV.AA., 1993 (e)  
 VV.AA., *Pintura española contemporánea 1950-1990 en la colección Argentaria*, Madrid, Fundación Argentaria, 1993
- VV.AA., 1994 (a)  
 VV.AA., *Diccionario de Pintores y Escultores españoles del siglo XX*, Forum Artis, S.A. 1994
- VV.AA., 1994 (b)  
 VV.AA., *El surrealismo en España*, [cat. exp.] Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994
- VV.AA., 1995 (a)  
 VV.AA., *Madrid y Álvaro Delgado*, [cat. exp.] Madrid, Museo de la Ciudad. Caja Madrid, 1995
- VVAA., 1995 (b)  
 VVAA., *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el Arte Español de 1925*, [cat. exp.] Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía]. Barcelona, Àmbit Servicios Editoriales, 1995
- VV.AA., 1996 (a)  
 VV.AA., *Eduardo Martínez Vázquez (1886-1971)* [cat. exp.] Madrid, Museo Municipal, 1996

- VV.AA., 1996 (b)  
 VV.AA., “Inventario de los dibujos donados por artistas actuales al Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desde 1989 hasta el 31 de diciembre de 1994”, *Academia: BRABASF*, 82, primer semestre, 1996, pp. 186-246.
- VV.AA., 1997 (a)  
 VV.AA., *Pintura Simbolista en España 1890-1930*, [cat. exp.] Madrid, Fundación Cultural MAPFRE Vida, 1997
- VV.AA., 1997 (b)  
 VV.AA., *Arte vivo. Los pintores de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. [cat. exp.] Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1997
- VV.AA., 1998 (a)  
 VV.AA., *La mirada del 98: arte y literatura en la Edad de Plata*, [cat. exp.] Madrid, Sala Julio González, Ministerio de Educación y Cultura, 1998
- VV.AA., 1998 (b)  
 VV.AA., *Roma: mito, modernidad y vanguardia: pintores pensionados de la Academia de España, 1900-1936*. [cat. exp.] Roma – Murcia, Academia de España en Roma – Palacio del Almudí, 1998
- VV.AA., 1998 (c)  
 VV.AA., *Francisco Domingo*, [cat. exp.], Valencia, Fundación Bancaja, 1998
- VV.AA., 1998 (d)  
 VV.AA., *Fernando Álvarez de Sotomayor (1877-1960)*, [cat. exp.], La Coruña, Museo de Bellas Artes de La Coruña y Centro Cultural CaixaVigo, 1998
- VV.AA., 1998 (e)  
 VV.AA., *Francisco Llorens*, [cat. exp.], La Coruña, Caixavigo, 1998
- VV.AA., 1998 (f)  
 VV.AA., *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y su Museo*, Madrid, Fundación Airtel Móvil, 1998
- VV.AA., 1998 (g)  
 VV.AA., *Sorolla/Zuloaga. Dos visiones para un cambio de siglo*. [cat. exp.] Madrid, Fundación Cultural MAPFRE Vida, 1998
- VV.AA., 1998 (h)  
 VV.AA., *Cecilio Pla*, [cat. exp.], Madrid, Fundación Cultural MAPFRE Vida, 1998
- VV.AA., 1998 (i)  
 VV.AA., *Eduardo Chicharro Agüera*, [cat. exp.] Segovia, Torreón de Lozoya. Caja Segovia, Obra Social y Cultural, 1998

- VV.AA., 1999  
 VV.AA., *Exposición Antológica de Eugenio Hermoso*, [cat. exp.] Badajoz, Museo de Bellas Artes, 1999
- VV.AA., 2000  
 VV.AA. *Daniel Vázquez Díaz. Mis contemporáneos*. [cat. exp.] Fundación MAPFRE Vida, Madrid, 2000
- VV.AA., 2002  
 VV.AA., *Colección Pedro Masaveu: obras de Enrique Martínez-Cubells (1874-1947)*, [cat. exp.] Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 2002
- VV.AA., 2003 (a)  
 VV.AA., *Enrique Martínez Cubells*, [cat. exp.], Zaragoza, Obra Social y Cultural de Ibercaja, 2003
- VV.AA., 2003 (b)  
 VV.AA., “Julio Moisés”. Separata de: *Diccionario de Artistas españoles*, 2003
- VV.AA., 2003 (c)  
 VV.AA., *Roma y la tradición de lo nuevo. Diez artistas en el Gianicolo (1923-1927)* [cat. exp.], Roma, Academia de España en Roma, 2003-2004, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2004, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2003
- VV.AA., 2004  
 VV.AA., *Calcografía Nacional. Catálogo general*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 2004, 2 vols
- VV.AA., 2005  
 VV.AA., *Manuel Benedito, pintor (1875-1963)*, [cat. expo.] Valencia, Centre del Carme, Valencia, 2005
- VV.AA., 2006  
 VVAA., *Dos dimensiones dos. Arte actual en la Academia*. [cat. exp.] Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2006
- VV.AA., 2008  
 VVAA., *Entre dos siglos: España 1900*, [cat. exp.] Madrid, Fundación MAPFRE, 2008.
- VVAA., 2015  
 VVAA., *El canto del cisne. Pinturas académicas del Salón de París. Colecciones Musée d’Orsay*, [cat. exp.] Madrid, Fundación MAPFRE, 2015
- Z., 1958  
 Z., *Julio Moisés*, [cat. exp.] Madrid, Sala Goya del Círculo de Bellas Artes, 1958

ZAMORANO PÉREZ, 1994

ZAMORANO PÉREZ, Pedro Emilio, *El pintor Fernando Álvarez de Sotomayor y su huella en América*, La Coruña, Universidad, 1994

ZUBIAURRE, 1945

*Discursos leídos en el acto de la recepción pública y solemne de D. Valentín de Zubiaurre en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el día 21 de junio de 1945*, Madrid, 1945

## 2.-FUENTES

### 2.1. Expedientes académicos

- RABASF. Archivo. Secretario general. Académicos de número:

Sign.: 5-146-6	Sorolla Bastida, Joaquín
Sign.: 5-66-4	Domingo Marqués, Francisco
Sign.: 5-270-4	Chicharro Agüera, Eduardo
Sign.: 5-279-3	Álvarez Sotomayor, Fernando
Sign.: 5-274-2	Benedito Vives, Manuel
Sign.: 5-145-6	Plá Gallardo, Cecilio
Sign.: 5-272-3	López Mezquita, José María
Sign.: 5-278-8	Vaquer Atencia, Enrique
Sign.: 5-269-8	Espina Capo, Juan
Sign.: 5-278-4	Martínez Cubells Ruiz Diosayuda, Enrique
Sign.: 5-272-12	Labrada Martín, Fernando
Sign.: 5-270-18	Bilbao Martínez, Gonzalo
Sign.: 5-272-6	Hermoso Martínez, Eugenio
Sign.: 5-146-1	Salaverría Inchaurreandieta, Elías
Sign.: 5-275-3	Llorens Díaz, Francisco
Sign.: 5-271-9	Zubiaurre Aguirrezábal, Valentín
Sign.: 5-277-6	Moisés Fernández de Villasante, Julio
Sign.: 5-271-7	Zaragoza Fernández, José Ramón
Sign.: 5-272-11	Vázquez Díaz, Daniel
Sign.: 5-271-13	Miguel Nieto, Anselmo
Sign.: 7-55-2	Valverde Lasarte, Joaquín
Sign.: 5-273-4	Martínez Vázquez, Eduardo
Sign.: 5-146-7	Stolz Viciano, Ramón
Sign.: 5-270-11	Aguiar García, José
Sign.: 5-145-2	Pellicer Galeote, Rafael
Sign.: 7-53-1	Mosquera Gómez, Luis
Sign.: 7-89-2	Segura Iglesias, Enrique
Sign.: 7-52-4	Morales Ruiz, Juan Antonio
Sign.: 5-275-8	Miró Ferrà, Joan
Sign.: 7-99-3	Vaquero Palacios, Joaquín
Sign.: 7-88-2	Hidalgo de Caviedes Gómez, Hipólito
Sign.: 21-6-71	Miciano Becerra, Teodoro
Sign.: 7-53-4	Palencia Pérez, Benjamín

Sign.: 7-52-1            Lahuerta López, Genaro

-RABASF. Archivo. Secretario general. Académicos de número y honorarios:

Sign.: 5-170-3            [Gregorio Prieto]

- RABASF. Archivo. Secretario general. Académicos correspondientes.

Sign.: 5-101-1            Domingo Marqués, Francisco

-RABASF. Secretaría General

Sin sign.:                Delgado Ramos, Álvaro

## **2.2. Libros de actas**

Sign.: 3-108    Actas de juntas ordinarias y extraordinarias. 1913-1917

Sign.: 3-109    Actas de juntas ordinarias y extraordinarias. 1918-1920

Sign.: 3-110    Actas de juntas ordinarias y extraordinarias. 1920-1922

Sign.: 3-111    Actas de juntas ordinarias y extraordinarias. 1922-1925

Sign.: 3-112    Actas de juntas ordinarias y extraordinarias. 1925-1929

Sign.: 3-113    Actas de juntas ordinarias y extraordinarias. 1929-1930

Sign.: 3-114... Actas de juntas ordinarias y extraordinarias. 1932-1935

Sign.: 3-115    Actas de juntas ordinarias y extraordinarias. 1935-1936

Sign.: 3-116    Actas de juntas ordinarias y extraordinarias. 1937-1941

Sign.: 3-117    Actas de juntas ordinarias y extraordinarias. 1938-1945

Sign.: 3-536    Actas de juntas ordinarias y extraordinarias. 1941-1943

Sign.: 3-537... Actas de juntas ordinarias, extraordinarias, públicas y solemnes. 1943-1945

Sign.: 3-538    Actas de juntas ordinarias, extraordinarias, públicas y solemnes. 1945-1947

Sign.: 3-539    Actas de juntas ordinarias, extraordinarias, públicas y solemnes. 1947-1949

Sign.: 3-540    Actas de juntas ordinarias. 1949-1951

Sign.:3-541 Actas de juntas ordinarias. 1951-1953

Sign.: 3-542 Actas de juntas ordinarias y extraordinarias. 1953-1955

Sign.: 3-543 Actas de juntas ordinarias y extraordinarias. 1955-1957

Sign.: 3-544 Actas de juntas ordinarias (24 de junio 1957-4 de mayo 1959). 1957-1959

Sign.: 3-545 Actas de juntas ordinarias. 1959-1961

Sign.: 3-546 Actas de juntas ordinarias. 1961-1962

Sign.: 3-547 Actas de juntas ordinarias. 1962-1964

Sign.: 3-548 Actas de juntas ordinarias. 1965-1966

Sign.: 3-549 Actas de juntas ordinarias. 1967-1968

Sign.: 3-550...Actas de juntas ordinarias. 1969-1971

Sign.: 3-551 Actas de juntas ordinarias. 1964, 1971-1972

Sign.: 3-552...Actas de juntas ordinarias. 1972-1975

Sign.: 3-553 Actas de juntas ordinarias. 1975-1977

Sign.: 3-554 Actas de juntas ordinarias. 1977-1980

### **2.3. Normativa**

#### **ESTATUTOS 1864**

*Estatutos de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando aprobados por S. M. en 20 de abril de 1864, Madrid, M. Tello, 1865.*

#### **ESTATUTOS 1873**

*Estatutos de la Academia de Bellas Artes de San Fernando aprobados por el Gobierno de la República el 12 de diciembre de 1873, Madrid, 1873*

#### **REGLAMENTO 1874**

*Reglamento Interior de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1874*

#### **REGLAMENTO 1914**

*Reglamento Interior de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 1914*

#### **DECRETO 3 de diciembre de 1915**

Decreto de 3 de diciembre de 1915, (*Gaceta de Madrid*, 4 de diciembre de 1915)



DECRETO 15 de septiembre de 1936

*Decreto de disolución de todas las Academias dependientes del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes de 15/09/1936 (Gaceta de Madrid, 16/09/1936, rectificado el 17/09/1936)*

DECRETO 14 de mayo de 1954

*Decreto de 14 de mayo de 1954 por el que se unifica las normas de procedimiento para la provisión de vacantes en las Reales Academias (BOE, 23 de mayo de 1954)*

DECRETO 4 de febrero de 1955

*Decreto de 4 de febrero de 1955 por el que se completan las normas del de 14 de mayo de 1954 sobre provisión de vacantes en las Reales Academias, a petición de la Mesa del Instituto de España. (BOE, 21 de febrero de 1955)*

DECRETO 558/1963 de 14 de marzo

*Decreto 558/1963, de 14 de marzo, sobre elección de Académicos numerarios en las Reales Academias que componen el Instituto de España (BOE 29 de marzo de 1963)*

DECRETO 1333/63 de 30 de mayo

*Decreto 1333/1963, de 30 de mayo, sobre procedimiento para la provisión de vacantes en las Reales Academias que integran el Instituto de España. (BOE, 18 de junio de 1963)*

DECRETO 2503/75 de 23 de agosto

*Decreto 2503/75 de 23 de agosto de 1975 (Ministerio de Educación y Ciencia, BOE 23 octubre, R. 2062)*

REAL DECRETO 988/78 de 14 de abril

*Real Decreto 988/78 de 14 de abril 1978 (Ministerio de Educación y Ciencia, BOE 12 de mayo, R. 1053)*

## **2.4. Otros recursos**

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando:

<http://www.realacademiabellasartessanfernando.com>

Fundación Joan Miró:

<http://www.fundacionmiro-bcn.org/joanmirobiografia.php?idioma=6>

Enciclopedia del Museo del Prado:

<https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line>

**Anexo 1.- Biografías de los académicos  
(ordenadas por año de elección)**



### JOAQUÍN SOROLLA BASTIDA (Valencia, 1863 - Madrid, 1923)

Nace un 27 de febrero de 1863, en Valencia. En la capital levantina inicia su formación artística y allí pintará muchas de las obras que le proporcionarán el éxito y la fortuna. Asiste a la Escuela de Artesanos de Valencia, donde acudía por las noches, a recibir las clases que impartía el escultor Cayetano Capuz. A los 15 años se matricula en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y por la noche sigue acudiendo a la Escuela de Artesanos. Recibe una formación de corte académico, lo normal en aquella época, salvo en las clases de uno de sus profesores, Gonzalo Salvá Simbor (1845-1923) que había estado en París y donde entro en contacto con l'Ecole de Barbizon que difundía entre sus alumnos la pintura al aire libre y, consecuentemente, del natural. Esta innovación produciría en Sorolla un gran impacto que le convierte como dice, de Santa-Ana en “plenairista convencido”, quizá en contraste con la formación excesivamente realista, heredada del siglo XVII, que se le había inculcado.

Concluye sus estudios oficiales a finales de la primavera de 1881, y viaja a Madrid para participar en la Exposición Nacional de Bellas Artes a la que presenta tres marinas que pasaron inadvertidas<sup>175</sup>. En ese mismo año se producen dos factores que inciden poderosamente en su futura evolución: el encuentro, con la obra de Velázquez y Ribera, en el Museo del Prado y su contacto con el pintor valenciano Ignacio Pinazo<sup>176</sup> (1849-1916).

Para la siguiente Exposición Nacional preparó una obra de temática histórica, en concreto un episodio heroico madrileño, y en 1884 obtenía una segunda medalla con su cuadro *Dos de Mayo*. En ese mismo año consigue la pensión en Roma con la obra *El grito del palleter*, un tema

---

<sup>175</sup> El jurado valoraba en ésta época la pintura monumental “de argumento” — fundamentalmente pintura de historia y religiosa — porque para este tipo de pintura se requería mayor preparación intelectual y creativa dada la naturaleza de reconstrucción narrativa en detrimento de otros géneros considerados menores por entenderse de imitación: el paisaje y el bodegón.

<sup>176</sup> Pinazo se estableció en Valencia tras concluir su pensión en Roma donde había entrado en contacto con los Machiailis —la mancha prevalece en la lucha por plasmar la luz—, que supone una nueva forma de expresión muy cercana al impresionismo francés. Su impronta permanece en Sorolla hasta 1885.

de historia, relacionado con la Guerra de Independencia, pero tratado de forma nueva<sup>177</sup>. Su tutor será Francisco Pradilla y Ortiz (1848-1921), quien le insiste en la perfección del dibujo, que Sorolla asimilará y mantendrá durante toda su vida. Se relaciona con José Villegas (1844-1921), Emilio Sala (1850-1910) y José Benlliure (1858-1937) y otros artistas españoles que trabajaban allí. Tras unos meses de intenso trabajo, se traslada a París con su amigo Pedro Gil (1892-1945); visita museos, el Salón de los Artistas y las Exposiciones de Bastien-Lepage<sup>178</sup> (1848-1884) y Adolf von Menzel<sup>179</sup> (1815-1905), siendo este viaje decisivo en su evolución hacia la pintura de la luz. A su regreso a la capital italiana recorre Siena, Florencia y Venecia. En 1886 viaja a Nápoles.

En 1888 vuelve a Valencia para casarse con Clotilde García, hija de un famoso fotógrafo valenciano. Regresa a Italia con su mujer, estableciéndose en Asís, donde desarrolla su labor como paisajista, siempre en pequeño formato. Algo que ya había iniciado en Valencia. También se enfrenta con el análisis de la figura humana. A este periodo de Asís, corresponde una serie de pequeños oleos y acuarelas con temas costumbristas, valencianos en su mayoría, orientalistas, árabes o moros, del mundo clásico, danzarines y literarios como *El beso de Fausto*. Muchas de estas obras, Sorolla las canaliza hacia Hispanoamérica. En esta obra menor, no muy conocida, se palpa la influencia de José Benlliure, al ser muy minuciosa en los detalles y contar con un fuerte dibujo sustentando la composición.

En 1889 se instala en Madrid y al año siguiente concurre a la Exposición Nacional con la obra *Boulevard de París* con la que obtiene una medalla de segunda clase. Asiste a múltiples certámenes recibiendo diversas recompensas. En 1892 obtiene primera medalla en la Exposición Nacional con *¡Otra margarita!* y primera medalla en la Universal de Chicago al año siguiente. Ese mismo año concurre a la Exposición Internacional de Munich, en la que se le concede una segunda medalla. En 1893 participa en el Salón de la Société des Artistes Françaises de París y recibe medalla tercera. También acude a la Exposición Internacional de Munich ese mismo año. En 1894 acude a la IV Exposición Internacional de Viena y recibe una segunda medalla. Participa igualmente en la Exposición artística de Bilbao.

En 1895, obtiene una segunda medalla con *La vuelta de la pesca* en el Salón de la Société des Artistes Françaises que es adquirida por el estado francés y recibe un encargo en Madrid para realizar dos grandes paneles decorativos con destino al palacio de los marqueses de Valditerrazo.

En 1896 el chileno Rafael Errázuriz Urmeneta le encarga un conjunto de grandes paneles para decorar su mansión de Valparaíso, Chile, que terminará al año siguiente. Participa en la VII Exposición Internacional de Munich, recibiendo una primera medalla y la II Bienal Internacional de Arte de Venecia le concede el Premio Venecia. Recibe la Gran Medalla de Oro de la Exposición Internacional de Viena.

En 1899 es nombrado Caballero de la Gran Cruz de Isabel la Católica.

En estos años, conoce al pintor Aureliano de Beruete (1845-1912), que será su protector, y a John Singer Sargent (1856-1925), con quien inicia una larga relación de amistad. Sabemos por Aureliano de Beruete y Moret que Sorolla, se interesa por los pintores escandinavos vinculados al naturalísimo como Anders Zorn (1860-1920) y Peder Severin Krøyer (1851-1909), que influyen en su evolución estética.

Pinta *Triste Herencia* con la que obtiene el Gran Premio en la Exposición Universal de París en 1900 y al año siguiente es reconocido con la medalla de honor en la Exposición Nacional de Madrid. Recibe del Estado francés la Cruz de Caballero de la Legión de Honor y es nombrado

---

<sup>177</sup> Captado directamente del natural, en el mismo lugar en que ocurrieron los hechos, plaza del Mercado. Con una composición abigarrada y concebida siguiendo las normas de la pintura barroca. El realismo impera, potenciado por luces muy contrastadas que lo acercan al tenebrismo.

<sup>178</sup> Jules Bastien-Lepage impresionará a Sorolla por su realismo hipersensible y con cierta carga de denuncia social adobado, además, con unas luces extrañas que ha recogido en Barbizon.

<sup>179</sup> De Menzel, recoge la brillantez de su paleta, que a Sorolla, como buen mediterráneo, le interesa, fundiéndolo con lo aprendido en Pinazo y lo visto en Roma.

miembro correspondiente de la Académie Française des Beaux Arts, poniendo fin a su carrera de pintor oficial de los salones y grandes exposiciones nacionales e internacionales, género al que no volverá a dedicarse como tal, y aunque sigue haciendo retratos y obras costumbristas, se irá convirtiendo en el pintor del mar y de las playas, de la naturaleza y de las gentes, y su interés por los efectos de la luz, será el tema principal de su obra. En 1903 es nombrado académico de mérito de la Real Academia de Bellas Artes de Lisboa y académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos (Valencia).

En los primeros años del nuevo siglo, recorre distintas ciudades españolas como León, Asturias, Segovia, Toledo, La Granja y Jávea. Quizás influido por su amigo Aureliano de Beruete, marcha después a Sevilla y Granada, donde se enriquece su paleta pintando paisajes de los monumentos y jardines árabes. Realiza también viajes a Francia, Bélgica, Holanda e Inglaterra. Realiza exposiciones individuales en París (1906), Berlín, Düsseldorf y Colonia (1907), Londres (1908), en la Hispanic Society of América de Nueva York (1909); Art Institute de Chicago y City Art Museum de San Luis (1911).

En 1908 es nombrado miembro correspondiente de la Société Royale des Beaux-Arts de Bruselas, y de la Hispanic Society of América. En 1909 recibe la medalla de la Hispanic Society of América. En 1911 se le encarga la realización de un monumental conjunto de murales para la Hispanic Society de Nueva York, destinado a reflejar las gentes y pueblos de las distintas regiones y provincias españolas, lo que le obliga a continuos viajes en los años siguientes. Tras este agotador periodo, realiza todavía alguna de sus obras maestras, como *Lo bata rosa* y las numerosas vistas del jardín de su casa madrileña, hoy Museo Sorolla, donde la mayoría se conservan.

En 1920 sufre un ataque de hemiplejía, murió en Cercedilla el 10 de agosto de 1923.

La obra de Joaquín Sorolla está compuesta fundamentalmente por retratos, escenas de playa y marineras y pintura regionalista de costumbres y tipos.

Fue elegido académico de número de la clase de profesor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 16 de marzo de 1914, tras ser presentado por Antonio Muñoz Degraín, Alejandro Ferrant y Miguel Blay para cubrir la vacante por fallecimiento de Salvador Martínez Cubells. Único candidato. No llegó a tomar posesión. En sesión pública el 2 de febrero de 1924 se realiza un “Homenaje a la gloriosa memoria del Excmo. Sr. D. Joaquín Sorolla, académico electo”, contestado por el Conde de Gimeno.

### **FRANCISCO DOMINGO MARQUÉS** (Valencia, 1842-Madrid, 1920)

Nace en Valencia el 1 de marzo de 1842, pese a la voluntad de su padre que quería que fuera comerciante, estudia en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de la capital levantina entre 1860 y 1863 y en el taller del pintor Rafael Montesinos. En el curso 1863-1864 se traslada a Madrid y continúa sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, recibiendo clases de Federico de Madrazo y Carlos Sáez. En 1864 obtiene una mención honorífica especial en la Exposición Nacional de Bellas Artes por el cuadro *Los moriscos valencianos pidiendo protección al beato Juan de Ribera*. En 1867<sup>180</sup> le otorgan la tercera medalla en la Exposición Nacional por el cuadro *Un lance en el siglo XVII*. En 1864 (según Boix) y 1867 (según Santiago) con dos cuadros de historia: *La expulsión de los moriscos*, recibe mención honorífica en la Exposición Regional Valenciana y *El Palleter*, medalla de oro.

Opta a la plaza de pensionado en el extranjero de la Diputación Provincial de Valencia en 1867 y viaja a Roma al año siguiente. Trabaja bajo la dirección de Eduardo Rosales y se relaciona con Fortuny. Por acuerdo con la Diputación, debía enviar un cuadro por cada año de pensionado, cuatro en total para mostrar sus adelantamientos. La primera obra que realiza como becado es *El último día de Sagunto*, y como obra de segundo año se ofrece a realizar el retrato del entonces Ministro de Fomento, Don Manuel Ruiz Zorrilla, para el salón de sesiones de la Diputación

---

<sup>180</sup> La Exposición Nacional de Bellas Artes correspondiente a 1866 se retrasó siendo inaugurada el 25 de enero de 1867.

valenciana. Parece que contrajo fiebres palúdicas que le hicieron abandonar Italia y regresar a Valencia. Durante su estancia en la capital levantina, fue nombrado profesor de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos y recibe el encargo de Don Mariano Aniento y Doña Clara Rubio de pintar dos lienzos de tamaño natural que representasen sus santos patronos, que ejecutaría en 1870. Al año siguiente la Diputación le retira la pensión por no regresar a Roma. Ese mismo año presenta a la Nacional de Bellas Artes *Los últimos días de Sagunto*, *Santa Clara* y otros dos lienzos, obteniendo medalla de oro por *Santa Clara*, tenía 29 años. Deja la Escuela de San Carlos y se instala en Madrid con su hermano Agustín. Recibe encargos como la decoración de los palacios de los duques de Fernán Núñez y de los duques de Bailén. Dos años más tarde, en 1874 se casa con Elvira Fallola, hija de un suizo-italiano entusiasta del arte. Durante su viaje de bodas por Andalucía pinta en Sevilla, *La casa de Pilatos*.

En 1875 se traslada a París donde fija su residencia y Mr. Henri Haro, experto en arte y conservador del Museo de las Tullerías, será su marchante. Durante su estancia en la capital del Sena solo vendría a España en una ocasión, en 1887, para realizar un retrato de Alfonso XIII niño. Dos años después, la Real Academia de Amberes reconoce su arte nombrándole agregado. A partir de 1900, recibe encargos de América del Sur, sobre todo Argentina. José Artal, famoso marchante catalán, más tarde nombrado conde de Artal, será el que se encargue de la venta y distribución de muchas de las obras de la época no solo de nuestro biografiado.

En 1902 es designado académico correspondiente en París por la Academia de Bellas Artes de San Fernando<sup>181</sup>.

Cuando estalla la Primera Guerra Mundial, regresa precipitadamente a Madrid<sup>182</sup>. En España no era tan conocido como en París. Salvo en colecciones particulares, sólo existían dos o tres obras suyas en el Museo de Arte Moderno. Pronto empieza a disfrutar algunos reconocimientos. En 1915 opta a la medalla de honor de la Exposición Nacional de Bellas Artes obteniendo el mayor número de votos aunque no los exigidos en el reglamento<sup>183</sup>.

Es elegido académico de número de la clase de profesor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 2 de abril de 1917, tras ser propuesto por Alejo Vera, Marceliano Santa María y Luis Menéndez Pidal para cubrir la vacante por fallecimiento de Alejandro Ferrant<sup>184</sup>. A la misma plaza fue presentado Ricardo Madrazo y Garreta por Antonio Muñoz Degraín, José Villegas y Ángel Avilés. Entregaron instancias: Juan Espina Capo y Cecilio Plá. Finalmente se

---

<sup>181</sup> Fue propuesto por: Alejandro Ferrant, Salvador Martínez Cubells, Francisco Américo, Muñoz Degraín, Ángel Avilés. RABASF. Archivo. Sign. 5-101-1.

<sup>182</sup> "Dice José Francés que Sorolla puso todo su empeño en que el regreso de quien consideró siempre como su maestro no pasase inadvertido. No lo fue, ni podía serlo" RODRÍGUEZ GARCÍA, 1950, p. 46.

<sup>183</sup> Para el Certamen nacional de 1915 el reglamento establecía tres medallas de honor: una para la sección de Pintura, otra para la sección de Escultura y la otra para la de arquitectura. Para la adjudicación de cada una de ellas se exigía la mayoría absoluta de los votos que según el censo publicado en la Gaceta de Madrid, ascendían al número de 70 por lo que para su obtención se requerían 36 votos como mínimo. En la sección de Pintura eran seis los aspirantes. Lo solicitaban expresamente: Santiago Rusiñol, Francisco Domingo y Manuel Benedito, y los otros tres: Gonzalo Bilbao, Romero de Torres y López Mezquita, sin expresa solicitud. Verificadas las votaciones Francisco Domingo obtuvo la mayoría con 24 votos pero no los suficientes para la obtención de la medalla. PANTORBA, 1980, p. 229.

<sup>184</sup> Según oficio de la sección de Pintura el secretario dio cuenta que en vista de sendas cartas recibidas del Sr. Domingo y el Sr. Plá expresando su deseo de retirar sus propuestas y solicitud, respectivamente, las dan por retiradas y proponen en primer lugar al Sr. Ricardo de Madrazo y en segundo lugar a D. Juan Espina. Interviene entonces el Sr. Santa María exponiendo que el Sr. Domingo no había retirado su propuesta según se podía probar por carta recibida del artista. Seguidamente interviene el Sr. Osma solicitando la lectura del artículo del reglamento en el que se expresa que para ser académico se debe tener domicilio fijo en Madrid y consulta si es el caso del Sr. Domingo. El Sr. Santa María contesta que jamás se ha exigido que se demostrara dicha exigencia pues se entendía que los candidatos que deseaban ser académicos de número tenían su residencia fija en Madrid. El Presidente suspendió la discusión acordando que el dictamen volviera a la sección de Pintura. RABASF. Archivo. Sign. 3-108, p. 508.

retiraron Ricardo Madrazo y Cecilio Plá<sup>185</sup>. Ingresó el 17 de junio de 1917, dedicando su discurso a destacar la figura de su antecesor Alejandro Ferrant contestado por Marceliano Santa María. Siguiendo el precepto reglamentario dona la obra, *Autorretrato*, en lugar de desarrollar un discurso.

En 1918 recibe un homenaje en su ciudad natal y se inaugura un busto del artista realizado por Mariano Benlliure en el paseo de los Serranos. El artista no pudo asistir al acto pero correspondió donando un dibujo al Museo Valenciano.

Fallece el 22 de julio de 1920, el mismo año en que el Gobierno español le había concedido la Gran Cruz de la orden de Alfonso XII.

Francisco Domingo es uno de los pintores más significativos del período entre los siglos XIX y XX<sup>186</sup>. Es un dibujante extraordinario. Su obra juvenil es de gran sobriedad cromática influido por Rosales. A lo largo de toda su producción de algún modo pervive su admiración por dos maestros de la pintura española Velázquez y Goya. Por otro lado, es heredero de los temas y el virtuosismo técnico de Fortuny, llevado a cotas de gran libertad. Su composición es espontánea y fácil. En ocasiones emplea tan sólo gamas de grises y negros puros calentados con tierra; en otras, orgías de rojos y amarillos entonados con verdes. Su luz ilumina y modela, pero sin los bruscos contrastes lumínicos de Sorolla. Su pintura queda definitivamente marcada por el impresionismo parisino tras su estancia en la capital francesa, llegando en su obra madura a deshacer completamente la materia en favor de una mayor expresividad colorista.

### **EDUARDO CHICHARRO AGÜERA** (Madrid, 1873-1949)

Eduardo Chicharro Agüero nace en Madrid, en 1873. Su padre era artesano, realizaba vidrieras artísticas, pero poco pudo aprender de él pues fallece cuando el pequeño apenas había cumplido los dos años. Ante la ausencia de su padre, su madre se encarga de encauzar su habilidad.

Alterna los estudios obligatorios con los de carácter artístico, por lo que empezó a concurrir a las clases que se daban en el Fomento de las Artes y en la Escuela de Artes y Oficios. Al cumplir los 15 años ingresa en la Escuela Superior de Bellas Artes recibiendo clases de Carlos Haes en Paisaje, de Alejo Vera en Dibujo del Natural, Dióscoro Teófilo de la Puebla de Colorido, quien al corregirle le hacía el siguiente comentario: “Para poner colores como usted los pone, mejor están en la paleta.”

Desde sus inicios, el joven Chicharro se caracteriza por su tenacidad, una singular laboriosidad y una extraordinaria fe en su propio arte. Todo ello se verá compensado con multitud de premios: cuatro diplomas, dos accésit, dos medallas y tres premios metálicos, el premio metálico de Colorido y Composición de 1896 (obtenido cuando tenía 23 años) que ya le daba derecho al título de profesor de dibujo. Estos triunfos que tanto estimulan a Chicharro, no tardarán en tener su continuación en las Exposiciones Nacionales e Internacionales. Paralelamente a la Escuela, el joven pintor también asiste al taller de Manuel Domínguez, asimilando inmediatamente el sentimiento por lo decorativo que tanto distingue a este maestro. Bajo su dirección permaneció durante cinco años y allí coincide con Marceliano Santa María estableciendo con él una gran amistad que se mantuvo de por vida.

---

<sup>185</sup> Se da cuenta, según el dictamen de la sección de Pintura, que ha sido retirada la propuesta del Sr. D. Ricardo de Madrazo y la solicitud de Cecilio Plá por lo que quedaban como únicos aspirantes los Sres. D. Francisco Domingo Marqués y D. Juan Espina Capo y establecían el siguiente orden: en primer lugar el Sr. Domingo y en segundo lugar el Sr. Espina Capo. La Academia acordó que la votación se verificara el día 20 de abril. RABASF. Archivo. Sign. 3-108, p. 517.

<sup>186</sup> “Domingo ha saltado sobre el academicismo, sobre cánones y recetas, para encontrar su lenguaje, y decir su palabra; vuelve a una verdad, la verdad vieja y propia española, clásica y actuante; una verdad que, entroncando con aportaciones de antigua escuela valenciana (Ribalta, Ribera, Espinosa), por su consciencia en el dibujo, la composición y el color, permite modernas versiones sin extrálicos modernismos, pero sin que los años hayan corrido en balde.” RODRÍGUEZ GARCÍA, 1950, p. 68.



Llevado por su preocupación por la luz, también asistió, durante tres años, al taller de Joaquín Sorolla. A Chicharro siempre le gustaba declararse discípulo de Sorolla y llegó a ser un discípulo destacado<sup>187</sup>. En 1898, influido por el realismo naturalista del pintor valenciano, Chicharro pinta *Las uveras*, con el que obtiene una segunda medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes celebrada 1899, el mismo año que concurre a las oposiciones para la pensión en Roma. El tema propuesto es “La familia del anarquista la víspera de la ejecución”, que recoge el ambiente de preocupación social del fin de siglo en España<sup>188</sup>. Viaja a Roma donde permanecerá durante cuatro años. Período en el que aprovechará para estudiar la pintura italiana, y visitar distintas ciudades italianas y países europeos. Así viajará a Cerdeña, París, Bélgica, Holanda, Grecia y Turquía. Estos viajes le van a permitir completar su estilo sólido y estructurado, basado en una brillante composición y en un profundo conocimiento del color. Con este bagaje realiza *Reinaldo y Armida* correspondiente al envío reglamentario del tercer año y le serviría de estudio preparatorio para la parte central de un tríptico, que realizaría el cuarto año de pensionado, titulado *El poema de Armida y Reinaldo*<sup>189</sup>. A su regreso a España, este cuadro lo presenta a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1904 y obtiene la primera medalla y también catorce votos para la medalla de honor. Así mismo obtuvo medalla de oro de segunda clase en la Exposición de Munich de 1905 y la primera medalla en la Exposición Internacional de Barcelona en 1907<sup>190</sup>. En la misma línea prerrafaelista se encuentra *Las tres esposas*<sup>191</sup>, que presentaría en la exposición Nacional de Bellas Artes de 1908, obteniendo de nuevo la primera medalla. En 1912 pinta uno de sus cuadros más admirados, *Dolor*<sup>192</sup>. Con él recibe galardones, admiración y alabanza tanto en España como en el extranjero. Con él obtuvo la primera medalla de oro de la exposición artística internacional de Munich de 1913 y un año después, en 1914, recibió la medalla de oro en la exposición de Bellas Artes de Berlín.

Entre 1912 y 1925 dirige la Academia de España en Roma. Tras los éxitos cosechados en la VI Exposición Internacional de Bellas Artes de Barcelona y en la Exposición Nacional de Artes Decorativas, celebrada en Madrid en 1911, un gran número de prestigiosos artistas y literatos reclaman para Chicharro dicha dirección. Firman la solicitud Sorolla, Alejandro Ferrant, Muñoz Degraín, Moreno Carbonero, Manuel Benedito, José Bermejo, Anselmo Miguel Nieto, los

---

<sup>187</sup> Tal y como funcionaban en aquel momento los talleres, el maestro designaba a un alumno para que en su ausencia se encargara de corregir a sus compañeros sus trabajos y ponerles los modelos que debían copiar.

<sup>188</sup> Pese a no encerrar la emoción deseada, el jurado consideró que el cuadro de Chicharro “era el mejor dibujado, el mejor compuesto, el mejor pintado”. Así, Chicharro obtuvo el número uno, y Manuel Benedito el número dos. La plaza que había quedado vacante en la sección de Arquitectura, a propuesta de Moreno Carbonero, la disfrutó Sotomayor. De los tres ganadores, Chicharro era el único que había omitido la figura del anarquista preso. Su tema se centraba en la familia y el sufrimiento que recorre sus cuerpos cuando el reo acaba de ser llevado a prisión.

<sup>189</sup> Pertenecen a un estilo literario situado en la atmósfera de la modernidad decadentista, está próximo al simbolismo, al modernismo de raíz prerrafaelista y al nuevo entendimiento de lo clásico por parte del decorativismo académico de la época. Decorativismo heredado del estilo aprendido en el estudio de Manuel Domínguez, modernizado por Chicharro en su estancia en Roma y en sus viajes por Europa. En este estilo se desarrollaron asuntos literarios de carácter clásico, que vinieron a sustituir en gran medida a los temas de la pintura de historia, ya en el ocaso. Desde la perspectiva actual este estilo de Chicharro merece ser destacado y analizado como uno de los modos de la modernización académica en España, unas veces con mayor éxito y otras con menos.

<sup>190</sup> Esta primera medalla la compartió con cuadros de estilos bien distintos: *Barcelona, 1902* del pintor catalán Ramón Casas y el polémico *Trabajo, descanso y familia* del madrileño Enrique Martínez Cubells.

<sup>191</sup> Bernardino de Pantorba dice en su Historia de las Exposiciones Nacionales: “fue el cuadro de mayor empuje de los expuestos; sin embargo, buena parte de la crítica lo recibió con frialdad”.

<sup>192</sup> Es un cuadro muy meditado técnicamente, que llega con gran fuerza a la sensibilidad de todo el mundo. En un difícil contraluz sitúa la mesa preparada para comer y los hijos rotos de dolor por la muerte del padre. El sillón del padre está vacío, el padre ha muerto. El título que dio Chicharro a este cuadro era “Sillón vacío” aunque ha prevalecido *Dolor*, que al fin y al cabo es lo que transmite, el dolor de los hijos por la muerte de su padre.

escultores Inurria y Blay, el maestro Tomás Bretón y los escritores Benavente, Saint-Aubin y Ramos Carrión.

Durante su estancia en Roma pinta su obra maestra, *Las tentaciones de Buda*, adquirido por la Academia en 2001 a cargo de la herencia Guitarte. Es una obra tardíamente simbolista, inspirada en la tradición filosófica india. Con esta obra obtendrá en 1922 la medalla de honor de la Exposición Nacional de Bellas Artes <sup>193</sup>(con 133 votos de los 145 artistas que lo emitieron), coincidiendo con este triunfo es elegido académico electo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando el 20 de diciembre de 1920 a propuesta de José Villegas, Miguel Blay y Marceliano Santa María para ocupar la vacante por fallecimiento de Francisco Domingo Marqués. Ingresa el 14 de mayo de 1922 con el discurso “Ciencia y arte del colorido”, contestado por Marceliano Santa María

Eduardo Chicharro logra nuevos éxitos. Su fama trasciende fronteras y los museos y coleccionistas de todo el mundo adquieren sus obras.

En 1926, Chicharro deja la Academia de Roma y se establece definitivamente en España, ejerciendo como profesor de Dibujo del Natural y de Colorido en la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid.

En 1927 celebra su primera exposición individual, en la Sala Vilches <sup>194</sup>, titulada: *Mujeres*, en la que reúne todo un conjunto de cuadros femeninos.

En 1930 consigue la cátedra de Dibujo del Natural en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado.

En 1931 es proclamada en España la II República, tras la salida del Rey Alfonso XIII. El Gobierno nombra a Chicharro director del Museo de Arte Moderno. Un nombramiento que duró 22 días. Al año siguiente, en 1932 era designado Inspector General de las Escuelas de Artes y Oficios Artísticos. Tres años después, en 1935, es nombrado Director General de Bellas Artes.

Durante la Guerra Civil vuelve a centrarse en la pintura y trabaja en Ávila, Segovia y Burgos. Cuando finaliza la contienda regresa a Madrid, a la antigua casa de la plaza de San Bernardo, al estudio de la calle de Bárbara de Braganza, a las clases en la Escuela Superior de Bellas Artes, a las reuniones de la Academia de San Fernando, las clases particulares, las Exposiciones y los Salones de Otoño.

En 1943 será nombrado director de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. En la primavera del año 1944 celebra una gran exposición de 40 obras en el Museo Nacional de Arte Moderno.

En este breve recorrido hemos hecho referencia fundamentalmente a sus pinturas simbolistas, ligadas a los premios, pero dentro de su producción hay un importante conjunto de obras vinculado a la estética de la Generación del 98.

Chicharro había contraído matrimonio con María Briones Tardat en 1904, a partir de entonces pasaban largas temporadas de verano en Ávila. Es en esta ciudad castellana, llena de abolengo, es donde encuentra los motivos que caracterizan una gran parte de su producción. Hace una excelente interpretación del ruralismo noventayochista, en 1911 pinta por ejemplo *El tío Carromato* <sup>195</sup>.

---

<sup>193</sup> Esta recompensa, que se consideraba la más alta distinción y la que consagraba definitivamente a un artista desde el punto de mira oficial, no solía lograrse sino en la senectud, tras luchas de contrarios pareceres y alegando el solicitante obras de otro tiempo. Sin embargo, Chicharro la obtuvo en plena madurez física y estética, por unánime asentimiento del censo de votantes y lo que más importa, por una obra del momento, que destacaba de forma indiscutible sobre todas las demás del Certamen. Lo que se admiró en la tela fue la espiritualidad de su concepción.

<sup>194</sup> Salón, tienda dedicada fundamentalmente a la venta de grabados y molduras. Abrió en 1904 en su sede de la calle Príncipe 19. Las exposiciones se realizaban en sus escaparates y las exposiciones individuales solían ser bastante esporádicas y espaciadas.

<sup>195</sup> Carromato era el alcalde de Gemuño, localidad abulense donde encontró una auténtica cantera de modelos para sus cuadros. No sólo posó para el pintor madrileño, también para Zuloaga, Sorolla, López Mezquita y el mejicano Diego Rivera.

Otra constante a lo largo de su producción artística va a ser los estereotipos del mundo rural ataviados con trajes regionales como *La ofrenda*.

La tercera línea, junto al simbolismo y al 98, que conformaría su pintura, es el realismo social, un tema que como los anteriores, también repite en fechas muy distantes. Con escenas que muestran el mundo de los afectos en la intimidad del hogar, con escenas familiares sencillas, como *Abuela y nieta*, de 1897 y unos 50 años después *La abuela y los nietos*, 1948. También podríamos encuadrar en el realismo sus bellos desnudos como *Desnudo ante el espejo*, de 1940. Chicharro se interesa, como sus contemporáneos, por el desnudo femenino. Realiza numerosos cuadros de éste género y sabe infundirles un acento auténticamente renovado que hace que sus figuras sean de las más interesantes de nuestro panorama artístico.

Un género importante en su producción son los retratos, donde va a dar muestras también de su habilidad pictórica y capacidad para captar la psicología de los modelos como en el *Retrato del conde de Romanones*, pintado en 1942 y donado a la Academia por el retratado en 1950 o *Autorretrato*, pintado y donado por el artista a la Academia en 1943. De ese mismo año es el *Retrato de D. Enrique Martínez Cubells*, donado a la Academia por la viuda de Martínez Cubells en 1949 para formar parte de la colección iconográfica de académicos numerarios de la corporación.

Eduardo Chicharro es un artista muy relacionado con la Academia ya que estudió e impartió clases en ella cuando era Escuela Superior de Bellas Artes, y fue miembro de número de la corporación ingresando como académico en 1922.

La carrera artística de Eduardo Chicharro se desarrolló con extraordinaria brillantez, siendo quizás el artista más galardonado de su tiempo, desde sus inicios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y posteriormente en los distintos certámenes tanto nacionales como internacionales. Pese al éxito que el pintor disfrutó en vida, los historiadores del arte del siglo XX español en cierto modo lo han olvidado por no formar parte de las corrientes de vanguardia. ¿En que corriente pictórica podríamos situar a Chicharro? Creo que pertenecería al fenómeno que se ha denominado “fin de siglo” y en el que encajan diversas corrientes como la denominada generación del 98, el realismo social y el simbolismo. Sensibilidades que no tienen por qué ser opuestas, excluyentes o contradictorias. De hecho, en su pintura hemos visto ejemplos correspondientes a cada uno de los tres movimientos.

Una de las principales características del arte de Eduardo Chicharro Agüera es, la solidez del dibujo. Dibuja mucho y muy bien. La otra característica que define su pintura es el color, Chicharro es un pintor colorista por excelencia. Será un estudioso del espectro solar: la descomposición y la recomposición de la luz, los colores complementarios, las escalas coloristas, los valores cromáticos. Su hijo recordará en alguna ocasión como le llamaban a Chicharro: *el mago del color*. Y al color dedicaría su discurso de ingreso en la Academia, titulado “Ciencia y arte del colorido”. Discurso que concluye haciendo referencia a ambos elementos:

“*Forma y color*. Entre estos dos elementos del natural, separados artificiosamente por el artista, ha girado toda la pintura mundial.

El equilibrio *perfecto* de ambos elementos, constituye el del cuadro.

Que el color no destruya la forma; que la forma no apague la hermosa llama del color.

Embriaguémonos en la sensualidad del color; pero no olvidemos la forma, que es su arquitectura.”

Fue nombrado Caballero de la Legión de Honor, Gran oficial de la Corona de Italia y Gran Cruz de Alfonso X el Sabio.

## **FERNANDO ÁLVAREZ SOTOMAYOR** (Ferrol, A Coruña, 1875 - Madrid, 1960)

Nace en Ferrol, A Coruña, el 25 de septiembre de 1875. Tras la muerte prematura de su padre, ocurrida en 1879, se traslada a Madrid con su madre y hermanos. Pronto pone de manifiesto sus dotes artísticas, al realizar a su niñera un retrato a la acuarela. Estos inicios fueron perfeccionándose gracias a las alabanzas de la condesa de Mirasol, amiga de su madre, y con

quien salía a dibujar en las tardes de verano en Fuenterrabía. Estudia en El Escorial durante dos años y luego se traslada a Toledo con su familia, despertándose entonces su vocación por la pintura. Antes de dedicarse profesionalmente a ella, intenta obtener otras licenciaturas como Ingenierías de Camino, Derecho y Filosofía y Letras, de esta última aprobaría todas las asignaturas excepto el griego. Por entonces ganó la pensión en Roma y no volvió a ocuparse de sus estudios universitarios.

Gracias a la intervención de un pariente, comienza a asistir al estudio de Manuel Domínguez Sánchez (1839-1906) en la calle Ayala que a partir de octubre de 1894 lo alterna con las clases en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. En la Escuela, estuvo matriculado hasta el curso 1899-1900 con la excepción del periodo 1897-1898. Asistió a las clases del Dibujo del Antiguo y Ropaje impartidas por Luis Menéndez Pidal, Dibujo del Natural por José Moreno Carbonero, Paisaje, con Antonio Muñoz Degraín, y Colorido y Composición por Teófilo Puebla.

Colaboró con su maestro Manuel Domínguez, en diversos encargos, destacando la decoración de la escalera y un despacho del Ministerio de Agricultura de Madrid, trabajo por el que no recibió los honorarios acordados. Lo que le llevó a abandonar definitivamente el taller de su admirado maestro.

En 1899 participa en las oposiciones para obtener una plaza de pensionado en Roma, obteniendo la de pintura de historia, con la obra *El anarquista y su familia el día de la ejecución*, tomando posesión de la misma el 12 de junio de 1901, con los también pensionados Manuel Benedito y Eduardo Chicharro<sup>196</sup>.

Siguiendo las normas establecidas Sotomayor dedicará los primeros tiempos a visitar Roma, realizando en compañía de Chicharro un pequeño viaje por el sur de Nápoles y Pompeya. Los primeros envíos que hace son *El fauno de los platillos* un dibujo copia del antiguo y *Baño pompeyano*, conservado en la Embajada de España en México. Viajó a París, y por segunda vez a Venecia. Debido a unas fiebres tifoideas tuvo que regresar a Roma y aunque con retraso, cumplir con sus obligaciones de pensionado. Envío una copia de un fragmento del fresco de Luca Signorelli, *Moisés*, situado en la Capilla Sixtina. En 1902 regresa a España para recuperarse totalmente de su enfermedad contraída. Se establece en el pueblo almeriense de Vera, donde residía su abuelo José. En la finca San José, realizará apuntes y cuadros que recuerdan la pintura de Sorolla, como *Niños en la playa* y unos cuadros de tipos populares siguiendo la corriente artística de la España del momento, como *Gitanos de Vera*. Regresa a Roma y en su tercer año de pensionado, viaja con Benedito a Brujas y las ciudades holandesas de La Haya y Amsterdam que serían decisivos en su formación al descubrir la pintura de Frans Hals, cuyo fuerte colorido y pincelada empastada marcaría sus obras posteriores. En otoño de 1902 vuelve a Roma y prepara el tercer envío reglamentario *Orfeo atacado por las bacantes* que en 1904, a su regreso a Madrid, presenta a la Exposición Nacional de Bellas Artes, acaecida el 16 de mayo en el Palacio de Bellas Artes e Industrias de Madrid y obtiene medalla de segunda clase. Instala su estudio en la calle Goya donde recibe numerosos encargos, fundamentalmente retratos. El verano transcurre en El Pualar donde pinta una serie de cuadros como *Los abuelos* con el que en 1906 obtendría la primera medalla en la Exposición Nacional. Pese al triunfo y de forma opuesta al jurado, el público y la crítica mostraron su predilección por un cuadro mitológico, *El Rapto de Europa*, lo que daría lugar a alcanzar mayor prestigio en el mundo del arte. Esta misma obra la presentaría un año después a la Exposición Internacional de Bellas Artes de Barcelona obteniendo la primera medalla. Ese mismo año contrae matrimonio con Pilar de Castro Gómez, una joven gallega, de un distinguido linaje que le acercará a Galicia a través de las visitas estivales a las propiedades familiares, como el Pazo de Mende y el Pazo de Sergude, donde pintará cuadros de asunto gallego, temática predilecta de su producción. Comienza un periodo de poco trabajo y reducidos ingresos, pese a su éxito.

---

<sup>196</sup> Chicharro obtuvo el número uno, y Manuel Benedito el número dos. La plaza que había quedado vacante en la sección de Arquitectura, a propuesta de Moreno Carbonero, la disfrutó Sotomayor.

En 1908 se traslada a Santiago de Chile, para impartir clases de Color y Composición en la Escuela de Bellas Artes chilena, institución de la que fue director en 1911. Creó una importante generación de pintores gracias a sus enseñanzas, denominada “Generación de 1913” o “Generación Sotomayor”. La primera etapa de su estancia en Chile la dedicará a su labor docente y a realizar retratos a miembros de la alta sociedad chilena.

Regresa a España en 1915 iniciando una época de intenso trabajo en el que serán largas las estancias en Galicia. Realiza numerosas obras de temática regional como *Celebrando la fiesta* del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, considerado como el boceto previo a una de las piezas maestras de su producción *Comida de boda en Bergantiños*.

Será el pintor oficial de la Corte y por su estudio pasará lo más destacado de la aristocracia española. Será el retratista de moda y su fama irá creciendo.

En 1918 le encargan participar en la decoración del Salón Real del Casino de Madrid junto a Romero de Torres, Benedito y Anselmo Miguel Nieto, y le nombran conservador del Museo del Prado. A principios del año siguiente sería designado subdirector del mismo Museo.

En 1922 decidió trasladarse a la capital británica durante una corta temporada. La ocasión sería aprovechada para acercarse directamente a los grandes retratistas británicos, especialmente Reynolds y Gainsborough.

Es elegido académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 2 de enero de 1922 a propuesta de José Moreno Carbonero, José Garnelo y Marceliano Santa María, para ocupar la vacante por fallecimiento de José Villegas.<sup>197</sup> Ingresó el 12 de marzo de 1922 con el discurso “Nuestras relaciones artísticas con América”, contestado por Marceliano Santa María.

En el mes de mayo del mismo año y tras el fallecimiento del director del Museo del Prado, Aureliano de Beruete, el Patronato decide que Sotomayor asuma la dirección y Sánchez Cantón la subdirección.

Una de sus grandes aficiones era viajar por Europa para conocer galerías y museos.

En 1925 recibe junto a Marceliano Santa María, el nombramiento de académico de número de la Academia Nacional de Artes y Letras de La Habana y en 1928 la distinción con la Gran Cruz de Alfonso XII.

Convencido monárquico, con la llegada de la II República, renuncia a la dirección del Museo del Prado. Se traslada a A Coruña, en concreto a su propiedad de Lamastelle, y realiza un viaje por Galicia, desarrollando una amplia producción artística. Los encargos se reducen y tiene que buscar nuevas vías de ingreso, como se niega a aceptar la realidad política de España en ese momento, se plantea ampliar su clientela en el extranjero. Es una época de incertidumbre que acentúa su fuerte religiosidad que revierte en un amplio desarrollo del género religioso.

En 1933 envía su renuncia como académico de San Fernando, por su deseo de ruptura total con el mundo oficial. En 1934 crea la Asociación de Artistas de A Coruña. En 1938 fue nombrado alcalde de A Coruña. Pocos meses después recibe el encargo de ocuparse nuevamente de la dirección del Museo del Prado, cargo que ostentaría hasta su muerte, y de la recuperación del tesoro artístico español que durante la guerra había salido de España.

En 1950 se prepara la I Bienal Hispanoamericana que pretendía reunir a los representantes de las distintas tendencias del arte español e hispanoamericano del momento. Desde su organización estuvo ensombrecida por una fuerte polémica, suscitada por varios artistas académicos, entre otros: Sotomayor, Manuel Benedito, Marceliano Santa María, José Aguiar, Julios Moisés, Eugenio Hermoso, Valentín de Zubiaurre, Moisés de Huerta, Gregorio Toledo,

---

<sup>197</sup> La Academia queda enterada de haber terminado el día 16 el plazo para la admisión de propuestas y solicitudes optando a la plaza de académico de número vacante por fallecimiento de D. José Villegas, habiéndose recibido una propuesta firmada por los Sres. Moreno Carbonero, Garnelo y Santa María con fecha de 5 del corriente a favor de D. Fernando Álvarez Sotomayor y una instancia suscrita por D. Cecilio Plá el día 16 del mismo mes. Ambos documentos con sus respectivas hojas de méritos han pasado a la sección de Pintura a los efectos reglamentarios. El Sr. Garnelo anuncia que ha sido autorizado por el Sr. Plá para retirar su instancia. RABASF. Archivo. Sign. 3-110, p. 399.

Rafael Pellicer, Joaquín Valverde y Soria Aedo porque se sentían desplazados en los Estatutos provisionales de la Bienal, que textualmente decía: “En la selección de obras se dará preferencia a las expresiones artísticas que correspondan a unos conceptos artísticos actuales”. La demanda principal de los académicos era conseguir que sus obras pasasen a formar parte del certamen, exigían también que se modificase la composición de la Junta organizadora y del Jurado, y rechazaron que por orden ministerial se señalasen los cauces, fueren cuales fueren, que deben seguir las corrientes artísticas. Remitieron diversos escritos, en los que reflejaron su descontento y su postura crítica, dirigidos a diferentes personalidades del gobierno, entre ellas el General Franco, e incluso se publicó en la prensa una carta dirigida por Sotomayor al Presidente de la Sección Psiquiátrica del Colegio de Médicos. Finalmente para llegar a un acuerdo, la Comisión incluyó a algunos de los académicos en la Junta organizadora, como Julio Moisés, José Aguiar, Joaquín Valverde y el propio Sotomayor, que además pasó a formar parte del jurado de calificación. El 12 de octubre de 1951 se inauguraba la I Bienal.

Sotomayor personalmente se mostraba opuesto a los *ismos* que él consideraba como una ciencia que no tiene nada que ver con el arte. Nunca ocultó su rechazo hacia el arte contemporáneo, pero no en su totalidad, sino hacia las manifestaciones abstractas que consideraba carentes de sentido y no lograba comprender, y reconocía: “no acepto en arte, otra nueva y reciente modalidad digna de permanecer que la conquista conseguida a finales del XIX y principios del actual por el impresionismo”. Sin embargo, hay recordar que por su estudio pasaron en sus primeros años de formación algunos de los más grandes representantes de los movimientos de vanguardia como María Blanchard y Salvador Dalí.

A partir de 1953 es nombrado director de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, académico correspondiente de las de Prusia, La Habana y Lisboa, miembro de las Academias de Bellas Artes de Valladolid, Cádiz y Zaragoza, de la Hispanic Society de Nueva York y del Patronato del Museo de A Coruña, así como académico de honor de la Real Academia Gallega. Fue galardonado con la gran cruz de Alfonso X el Sabio, de Isabel la Católica, de Alfonso XII, de la Corona de Italia y con la encomienda de la Legión de Honor y del Mérito de Chile.

Compaginó sus labores docentes e institucionales con las de pintor, participando asiduamente en muestras y certámenes artísticos. En la Exposición Internacional de Lieja de 1905 fue premiado con tercera medalla y con el máximo galardón en las de Barcelona de 1907, de Munich de 1909 y de Buenos Aires de 1910.

Su pintura se encuadra dentro de un regionalismo, minucioso y académico. Gozó de enorme éxito entre una clientela burguesa que trascendió del ámbito local a Madrid, acrecentado tras la obtención de sus condecoraciones y medallas. La visión que comunica de Galicia es superficial, pintoresca, anecdótica, y sobre todo, parcial. La representación localista de carácter popular que ejerce por medio de la exaltación de unos valores raciales –que resultan del tan traído y llevado celtismo- unidos al detenimiento y excesivo énfasis aplicado al detalle narrativo –cerámicas, atuendos..-, contribuyen a falsear la auténtica imagen de una Galicia popular pobre, campesina y marinera, que muy poco tiene que ver con el esfuerzo que por los mismos años realiza el galleguismo nacionalista para fijar definitivamente la identidad de una tierra en imágenes que hagan posible una articulación con la modernidad.

Pintó retratos, temas mitológicos y temas costumbristas con lo que alcanzó un éxito indiscutible. También desarrolló la pintura religiosa y en menor número, el paisaje, los animales y los bodegones. Fue considerado uno de los mejores retratistas de la época, recibió encargos de la Corona y de familias aristócratas, financieras e intelectuales. Sus paisajes se caracterizan por una pincelada empastada y un colorido vibrante, dentro de una tendencia realista.

Asimismo, es destacable la exposición antológica que de su obra se celebró en el Palacio de Velázquez del Retiro en 1975, para conmemorar el centenario de su nacimiento.

### **MANUEL BENEDITO VIVES (Valencia, 1875-Madrid, 1963)**

Nace en Valencia el día de Navidad de 1875. Su padre, aficionado a la caza, fue un famoso taxidermista. El joven Manuel pronto mostró gran destreza para el dibujo y la pintura. Superada

la resistencia de sus padres para seguir el camino del arte, en 1888 ingresa en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia donde estudia bajo la dirección de Salvá y Vilá hasta 1894. Antes de concluir los estudios, tuvo ocasión de acompañar a Joaquín Sorolla en diversas jornadas de pintura y en 1895 se traslada a Madrid para continuar su formación en el taller del maestro valenciano. En 1897 se presenta a la Exposición Nacional de Bellas Artes con la obra *El aseo después del trabajo*, una obra del género realista-social, lo que le supuso una medalla de tercera clase.

Dos años después concurre a las oposiciones para una plaza de pensionado en Roma. El tema propuesto es la familia del anarquista la víspera de la ejecución y obtiene el segundo puesto, viajando a Roma junto a Eduardo Chicharro y Álvarez Sotomayor. Su estancia romana la inicia en 1900 y un año después inicia una serie de viajes por Italia y su primer envío de trabajos de pensionado, *La infancia de Baco*. En 1902 realiza una copia del fresco de Rafael *El incendio del Borgo*. En 1903 viaja por Francia, Bélgica y Holanda y realiza los bocetos para el último envío de pensionado, el *Canto VII del Infierno del Dante*, cuadro con el que obtiene en 1904 la medalla de primera clase en la Exposición Nacional de Bellas Artes y posteriormente premiado en Munich y París en 1907. Se establecerá durante una larga temporada en Bretaña entre 1905 y 1906 donde pinta entre otras obras *Madre bretona* y *Pescadoras bretonas*. Presenta ambas a la Exposición Nacional de Bellas Artes y obtiene con *Madre Bretona* la primera medalla<sup>198</sup>. También fue galardonado con medalla de oro en la Hispano-Francesa de 1908, así como en las Internacionales de Munich (1909), Bruselas (1910), Buenos Aires (1910) y Barcelona (1911).

Como otros pintores coetáneos también realizó viajes por tierras castellanas realizando cuadros con tipos, escenas y paisajes de la tierra, como *El Sermón*, pintado en 1907 en Salvatierra de Tormes y que se conserva en el Museo de la Hispanic Society de América, cuadro que obtuvo primera medalla en la Exposición Internacional de Munich en 1909. Ése mismo año se instala en Volendam (Holanda) pinta diversas obras. Su cuadro *Viejos holandeses* es premiado en varias exposiciones internacionales y una de sus obras más apreciadas.

También tuvo estudio en París durante dos años, en él hace el *Retrato de Cleo de Merode*, primera bailarina de la Ópera de París.

Otra obra de gran trascendencia será el cartón para tapiz, *La vuelta de la montería*, elaborado en 1911 durante su estancia en la finca de Navaloscorchos, en Sierra Morena. Obra para la que realizó numerosos bocetos y que viene a ejemplarizar de forma sobresaliente la producción derivada de su afición cinegética.

En 1918 es nombrado asesor artístico de la Real Fábrica de Tapices.

El 12 de marzo de 1923 es proclamado académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para ocupar la vacante por fallecimiento de Alejo Vera. Presentado por Luis Menéndez Pidal, Fernando Álvarez Sotomayor y Luis de Landecho. Ingresó el 22 de junio de 1924 con el discurso: “El porvenir de la Real Fábrica de Tapices y Alfombras de Madrid”, contestado por Luis de Landecho. Ése mismo año, alcanzó la cátedra de Colorido y Composición en la Escuela de San Fernando, sustituyendo a su maestro Sorolla, fallecido en 1923.

En 1925 es nombrado miembro correspondiente de la Hispanic Society of América. Al año siguiente se celebra en el Museo de Bellas Artes de Valencia su tercera gran exposición individual. En 1927 los Reyes inauguran otra exposición en su casa-estudio de la calle Juan Bravo. En 1941 se le concede la presidencia del Patronato del Museo Sorolla de Madrid. Se le otorga la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio. Aquel año concurrió a la Exposición Nacional de Bellas Artes con una sola obra: *Capra hispánica*.

Con setenta años organizó una gran exposición en el Casino de Madrid a la que siguió la exposición de Barcelona de 1947, dos años más tarde en el Ayuntamiento de Valencia, en 1958 en las salas de la Dirección General de Bellas Artes y se le concede la Gran Cruz de Isabel La Católica.

---

<sup>198</sup> Debido a que la obra era ya de propiedad privada, el estado adquirió *Pescadoras bretonas* con destino al Museo de Arte Moderno.

Su pintura es de un matizado estilo impresionista de gran luminosidad y en ella se aprecian influencias de la pintura flamenca. En Madrid se convertirá en pintor de moda dentro de los círculos aristocráticos y la gran burguesía, mientras se dedica preferentemente al retrato y realiza sus bodegones de montería. Su obra se caracteriza por el sobrio realismo impecable y académico, distinguido por su calidad decorativa.

Fue Delegado de Calcografía Nacional. En 1959 es nombrado académico de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, recibe la medalla de oro del Ayuntamiento de Valencia y se le otorga el premio March de Arte.

### **CECILIO PLÁ GALLARDO** (Valencia, 1860-Madrid, 1934)

Nace el 23 de noviembre de 1860 en Valencia. Su padre, profesor de música, se traslada a Valencia para dirigir una banda. La primera vocación del joven Cecilio fue seguir la carrera musical en la Escuela de Artesanos de Valencia, donde inicia solfeo en 1876<sup>199</sup>. Un año después se matricula de dibujo en la misma escuela y en 1878 comienza sus estudios artísticos en la Academia de San Carlos en cuyas aulas inició su amistad con Sorolla que se mantendrá durante toda su vida. En 1879 se traslada a Madrid y un año después viaja a Roma para conocer directamente el arte de los grandes maestros. Viaja por Italia, Francia y Portugal. Desde Italia comenzó a enviar sus obras a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, de las que fue puntual participante desde 1881 hasta su muerte. Con Sorolla participa en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881 con *Un soldado del siglo XX* pasando ambos inadvertidos. Ese mismo año también participa en la Exposición del Círculo de Bellas Artes de Madrid y se matricula en la Academia de la Sociedad de Acuarelistas de Madrid. En 1882 se matricula en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando e inicia de forma paralela estudios con Emilio Sala a quien siempre consideró su maestro. En 1883 consigue la medalla de plata en la Exposición Regional de Valencia y en la Nacional de 1884 obtiene una tercera medalla con *Dante en el infierno*. En 1885 obtiene medalla de cobre en la Exposición Literaria Artística. En 1887 repite tercera medalla con *El Entierro de Santa Leocadia*, un cuadro de asunto religioso. Realiza el cartel anunciador para el baile de Carnaval del Círculo de Bellas Artes de Madrid. En 1892 se le concedió segunda medalla por su cuadro realista *Las doce (el almuerzo)* e idéntico premio en 1895 por *Lazo de unión*, una escena de desavenencia conyugal en un interior burgués.

En 1893 empieza a realizar ilustraciones para la revista *Blanco y Negro*, también realizará trabajos para *La Ilustración Española y Americana*, y *La Esfera*. En 1898 realiza un viaje por el norte de España y en 1899 obtiene medalla de oro en la Exposición de Valencia y un año después una tercera medalla en la Exposición Universal de París de 1900. En 1901 obtiene la primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes con *Dos generaciones* e ilustró con dibujos la leyenda *Las dos Rosas* de Zorrilla, publicada ese mismo año. Participa en las Nacionales de 1904, 1906, 1912, 1914, 1916, 1926 y 1934 sin obtener medalla.

Una parte importante de su vida la dedicó a la enseñanza artística, en 1900 como profesor de número del Instituto de Salamanca y en 1901 comienza su carrera docente en la Escuela de San Fernando de Madrid, ocupando desde 1910 la cátedra de Estética del Color y Procedimientos Pictóricos, sustituyendo a su maestro Emilio Sala siguiendo sus mismos métodos pedagógicos. Fue maestro, entre otros, de José María López Mezquita, Pancho Cossío, Rodríguez-Acosta y Francisco Bores. Su importante aportación docente le llevará a publicar en 1914 una *Cartilla del Arte Pictórico*, donde muestra sus criterios y fue propuesta por la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado para un premio del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.

---

<sup>199</sup> Cuenta José Ramón Mélida, en la contestación al discurso de ingreso de Cecilio Plá, el motivo por el que abandonó los estudios de música y es que su maestro quiso hacer una banda y distribuyó los instrumentos, a Plá le tocó el bombardino y no le gustó. Lo consideró una ofensa a él que quería ser compositor. Se enfadó y no volvió a la clase de música.



Formó parte de tribunales de exámenes en las escuelas de Artes e Industriales, de oposiciones a la pensión de Paisaje en Roma y a cátedras de Instituto. Jurado en las Exposiciones Nacionales y para premios de Carnaval.

Mantuvo una estrecha relación con el Círculo de Bellas Artes del que fue socio fundador y del que fue vicepresidente y donde en 1932 recibe un homenaje por parte de sus alumnos.

Es elegido académico de número<sup>200</sup> de la clase de profesor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 12 de noviembre de 1923, tras ser presentado por José Garnelo, Marceliano Santa María y José Ramón Mélida para cubrir la vacante por fallecimiento de Salvador Martínez Cubells y del electo Joaquín Sorolla. A la misma plaza fue presentado Enrique Martínez Cubells. Ingresa el 23 de marzo de 1924, siendo contestado su discurso por José Ramón Mélida.

Cecilio Plá fue un gran dibujante, colorista y decorador. En 1890 realiza unas decoraciones de techos en el Palacio del conde de Valdelagrana y un año después le encargan la decoración de dos salones del Palacio de Medinaceli. También realiza decoraciones en el techo del Hotel de la infanta Isabel de Borbón, en el Casino de Madrid, Círculo de Bellas Artes y Palacio de los duques de Denia, entre otros.

Desarrolló una dilatada carrera artística desarrollando todo tipo de géneros que abarcaría desde la pintura de historia y religiosa de su primera época a los pequeños apuntes de playas, pasando por los retratos y paisajes, a lo que habría que añadir su importante labor de ilustrador gráfico a la que hemos hecho referencia.

En su obra se aprecia una pintura más académica y de gran formato, tan importante en la producción de los pintores en las últimas décadas del siglo XIX que querían ser galardonados en los certámenes. Los componentes clasicistas estarán presentes en sus composiciones de tema de historia y religioso: el estudio del desnudo de su *Dante*, la evocación de la antigüedad en su *Entierro de Santa Leocadia*. En estas décadas también se interesa por el paisaje, en especial los verdes y húmedos del norte peninsular a los que incorpora a veces tipos regionales. El protagonismo que empieza a disfrutar la pintura social en la década de los noventa alcanzará a Plá con obras como *Lazo de Unión*, planteando una preocupación vital a través de lo cotidiano, sin problemáticas. El retrato será un género que desde estos primeros años desarrolla con gran realismo como el de su tía Josefa Plá, de 1885.

En sus decoraciones de techos palaciegos sugiere las figuras modernistas musicales y de suave movimiento, como en la decoración del palacio de la infanta Isabel. Su pasión wagneriana queda patente en obras como el *Retrato de Wagner* representándole como una divinidad con nimbo y en una mandorla o *La Walkiria*.

A partir de 1910 su pintura experimenta un cambio en su concepción, la luz, el color, el movimiento y la técnica. Son una serie de retratos que se muestran más alegres y relajados y escenas de playas que captan sus impresiones. Con modernos encuadres compositivos, grandes contrastes cromáticos, pequeños formatos, son apuntes o bocetos donde refleja un instante o un paisaje. En esos cuadritos abandona sus compromisos y reflejan la solidez alcanzada por el pintor, con la simplificación de las formas. Utiliza pincelada larga y gruesa. Se preocupa únicamente de reflejar la figura sin precisar su personalidad a través de los detalles fisonómicos. En 1928 es nombrado académico correspondiente por la Academia de Bellas Artes de San Carlos. En 1931 se jubila como profesor de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. El 4 de agosto de 1934 fallece, unos días antes había remitido una obra a la Exposición Regional de Bellas Artes de Valencia.

---

<sup>200</sup> En 1917 presenta una instancia para ocupar la vacante de Alejandro Ferrant pero al conocer que se proponía a Francisco Domingo se retira. En 1921 de nuevo presenta una instancia para ocupar la vacante de José Villegas y también se retira, siendo único candidato Fernando Álvarez de Sotomayor. En 1923 para ocupar la vacante por fallecimiento de Alejo Vera es propuesto por José Ramón Mélida, José Garnelo y Marceliano Santa María siendo elegido el otro candidato, Manuel Benedito.

## JOSÉ MARÍA LÓPEZ MEZQUITA (Granada, 1883-Madrid, 1954)

Nace en Granada, en una familia acomodada de comerciantes de tejidos. A los nueve años comienza su formación artística con José Larrocha. En 1896 realiza su primer viaje a Madrid, en compañía de su madre, y visita el Museo del Prado, donde estudia a Velázquez y otros grandes maestros como Goya, Ribera o El Greco. Al año siguiente se instala con su familia en la capital, ingresando en la Escuela Superior de San Fernando, al tiempo que completaba su formación en el estudio de Cecilio Plá. Como socio del Círculo de Bellas Artes de Madrid, podía asistir a las clases nocturnas de modelo vivo y desnudo.

La opción estética de López Mezquita es naturalista, pero en torno a 1898, se suscitan comentarios de la cultura simbolista. Por estas fechas entra también en contacto con el entorno de la infanta Isabel, que pronto se convertirá en su protectora. Para ella realiza una *Alegoría de Wagner*, de quien era una entusiasta. La estética wagneriana fue una de las vías más importantes de penetración del simbolismo. El desarrollo y debate de la estética simbolista o modernista, que tenía lugar en España por esas fechas, lo vivirá de cerca López Mezquita, tanto por su relación con Cecilio Plá, ferviente wagneriano, como por el ambiente en el que se está moviendo.

Pinta retratos y paisajes con nuevos encuadres y nueva percepción del detalle. Obras que suponen una búsqueda de renovación del criterio compositivo del paisaje y una interpretación propia de las obsesiones iluministas de ese momento. En estos años realiza caricaturas para el semanario *Blanco y Negro*. Su factura suelta, resoluta en el dibujo, con densa materia. Las sombras serán unos de los rasgos más llamativos de un buen número de sus retratos y composiciones, como *Un lance*.

En 1901, con dieciocho años, obtiene la medalla de oro en la Exposición Nacional de Bellas Artes<sup>201</sup> con su obra *La cuerda de presos*. Además presentaría otros tres cuadros: *Un estudio de sol*, *La siesta* y *Estudio*, conjunto que denota madurez, concentración, capacidad de trabajo y fuerza creativa. Es el momento de cambio de siglo cuando el modernismo representaba el arte nuevo y el afianzamiento de una concepción artística más esteticista y refinada, que encontraba en la corriente simbolista una de sus vías favoritas de expresión. En España el movimiento modernista se caracteriza por su contenido plural y heterogéneo. 1900 será el momento del modernismo de la juventud más inquieta, deseosa de ruptura y novedad pero también el momento de culminación del naturalismo que también se veía como una expresión del alma modernista, entendido en un sentido amplio y como una actitud crítica a los valores académicos y tradicionales. En *La cuerda de presos* hay que ver antecedentes y modelos en las obras de Plá, en el interés por el ámbito doméstico pero Mezquita introduce un elemento nuevo, la conflictividad social. Mezquita superaba a su maestro, tanto en el modo de pintar como en el desarrollo argumental.

En estas fechas pinta *Granadina*, encuadrada en un naturalismo suave y doméstico. Impregnado de alegría de vivir. Obsesión por reflejar los efectos lumínicos en la línea de los artistas del fin de siglo que pintan al aire libre. Hay que ver el cuadro como un retrato centrado en la representación de un tipo, de un paisaje y de un ambiente. Con ciertos toques sueltos se decanta ya por la pincelada amplia, sólida y constructiva.

Tras el reconocimiento en la Exposición de Bellas Artes, la infanta Isabel continúa pensionando al pintor para que pudiera seguir sus estudios en el extranjero. Se instala en París después de un viaje artístico por Bélgica, Holanda, Inglaterra e Italia y estudia a los artistas modernos como Whitsler y Sargent.

---

<sup>201</sup> “Dícese que no se había pensado votarle tan alta recompensa, y sí solo una medalla de tercera clase; pero Pradilla, haciendo del cuadro grandes y desinteresados encomios en presencia de algunos miembros del Jurado, poco antes de firmarse el fallo, vino a influir en el ánimo de ellos, por lo que decidieron conceder primera medalla al novel expositor.” PANTORBA, 1980, p. 181.

Desde sus inicios López Mezquita había dado muestras de su interés por el retrato y a partir de 1901 se decantará de manera decidida por éste género. Un género que enraíza en la mejor tradición del Siglo de Oro.

López Mezquita es un ejemplo de vinculación del artista a un mecenazgo aristocrático<sup>202</sup> en los tiempos modernos, existentes muy especialmente en aquellos lugares donde las galerías y circuitos comerciales estaban escasamente desarrollados.

En París instaló su estudio y durante cuatro años viajó por Europa. Su presencia en las Exposiciones Nacionales hace suponer que de forma intermitente pasaría temporadas en Madrid. Como la gran parte de los artistas españoles que viajaban a París no buscaba el arte más rupturista, sino la continuidad de la gran tradición pictórica. Coincide en París con los años del Fauvismo y la gestación del cubismo, movimientos que no se ajustaban a su aspiración realista. Participa en 1903 en el salón de la Société des Artistes Français obteniendo una medalla de tercera clase.

En 1905 regresa a Granada e instala un estudio en la calle Reyes Católicos donde realiza obras para las exposiciones nacionales y salones internacionales. Realiza viajes a París y Madrid. Su pintura sufre un cambio profundo, que se deja sentir en sus retratos y escenas regionalistas. Da como terminada su pintura iluminista para dar paso a la pintura de la tradición renovada. La paleta del artista granadino comenzaba a oscurecerse. El tono sombrío era algo por lo que venían decantándose algunos modernos como por ejemplo Zuloaga.

En la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1910 presenta: el *Retrato de la familia Bermejillo*, un retrato de una familia de la aristocracia madrileña, que ostenta su espíritu moderno y elegancia mundana y consigue de nuevo primera medalla. En este retrato se abre al influjo del retrato inglés, asumiendo ese espíritu refinado y selecto que había aprendido de las obras de Sargent o que había sin duda apreciado también en los de Blanche en París o del admirado Velázquez. También había presentado *El velatorio* una familia de gitanos en una cueva del Sacromonte granadino reunido en un duelo que se evaden de la pena y el dolor cantando. Inspirada en el apartado de costumbres populares, describe una página de la España primitiva, una imagen intensa de la España negra sólo paragonable a algunas pinturas de Zuloaga o de Gutiérrez Solana -con diferente estilo y personalidad.

En 1910 también recibe la medalla de oro en la Exposición Internacional de Buenos Aires. Fue galardonado con medalla de oro en la Exposición Internacional de Barcelona de 1912 y en la Internacional de Munich de 1909 y medalla de plata en la Exposición Internacional de San Francisco de 1912.

Entre 1910 y 1915 realiza una serie de composiciones caracterizadas por un colorido más oscuro y tenebroso, son temas castizos, gitanos con gran movimiento frente a la quietud de otros colegas.

Como otros pintores comienza a dar su visión de Castilla, especialmente de Ávila. Empieza a alternar sus retratos<sup>203</sup> de la sociedad aristocrática y de la intelectualidad del momento junto a las escenas abulenses, cada vez más abundantes.

En 1915 aspira a la medalla de honor de la Exposición Nacional. Era habitual que los artistas se presentaran a la Exposición no sólo por la medalla sino también por mostrar su obra.

En octubre de 1916 participa en la exposición de Arte Español en la República de Panamá, en 1919 participa en la exposición organizada por el Comité de Aproximación Francoespañol en

---

<sup>202</sup> “El artista moderno, que en teoría se enfrenta al mercado del arte, sigue buscando la protección -sobre todo en el caso de los retratistas- de una clientela perteneciente al ámbito aristocrático o de la alta burguesía”. PEREZ ROJAS, 2007, p. 116.

<sup>203</sup> “López Mezquita, como Tintoretto, como Tiziano, es, más que nada, retratista, un excelente pintor de retratos. Esta excelencia que le atribuimos se funda en tres dotes o variedades de talento artístico, que raramente se dan juntas: primera: un grande y sutil poder de introspección con que penetrar en el espíritu del modelo, confundirse con él y adueñarse de su privativo carácter; segunda: un gran respeto hacia lo real y amor a la veracidad; tercera: una perfección técnica casi insuperable con que trasladar al lienzo por los medios más sobrios cuanto ve y siente.” PÉREZ DE AYALA, 1914.

París, en el Petit Palais, no exenta de polémica<sup>204</sup> por el excesivo peso de las obras de Pradilla y Gonzalo Bilbao y la escasa presencia de artistas representativos de las modernas tendencias. En 1921 López Mezquita figura entre los artistas seleccionados para la exposición de Arte Español en la Academia de Londres. En 1923 participa en la Exposición Internacional Anual del Instituto Carnegie de Pittsburgh, a la que concurrían los artistas más importantes de todos los países.

En 1924 realiza para la catedral de Granada el *Retrato orante de San Francisco Caracciolo*, su primer lienzo de tema religioso y una de sus pinturas religiosas más importantes.

Es elegido académico de número de la clase de profesor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 1 de diciembre de 1924, tras ser presentado por Fernando Álvarez Sotomayor, Marceliano Santa María y Manuel Benedito para cubrir la vacante por fallecimiento de Antonio Muñoz Degrain. A la misma plaza fue presentado Enrique Martínez Cubells por José Ramón Mélida, José Garnelo y Alda y Ángel Avilés. Ingresó el 18 de octubre de 1925 dedicando su discurso a destacar la figura de su antecesor Antonio Muñoz Degrain contestado por José Francés.

Al año siguiente ve coronado su prestigio con una exposición de una completa muestra de su obra en las galerías Reinhardt de Nueva York, exposición bajo el patrocinio del rey Alfonso XIII que luego recorrió Chicago (Galería Anderson) y Boston (Galería Robert C. Vose). La exposición la visita Mr. Archer Milton Huntington, el principal mecenas y coleccionista de artes español de esas fechas y fundador en 1904 de la Hispanic Society. López Mezquita se encuentra en el momento culminante de su trayectoria, con un gran prestigio de retratista y pintor de tipos y costumbres.

En 1926 realiza diversos retratos a la familia Huntington y durante dos años, por encargo de Mr. Archer pinta numerosos retratos de personas relevantes del mundo literario y político del ámbito americano, lo que le lleva a realizar un amplio periplo por Sudamérica.

Tras una larga ausencia de la vida artística española vuelve como un artista experimentado y mundano. Ningún artista español había realizado hasta la fecha un periplo similar. Excepto el Caribe y México, que más tarde visitará, había recorrido toda América.

Como hombre de confianza de Huntington en España, adquiere obras de pintura española para su Museo. Será quien seleccione las obras de Rusiñol, Casas, Benedito, Álvarez Sotomayor, Chicharro, Gonzalo Bilbao y Eugenio Hermoso que hoy posee la institución americana. Cumpliendo también el encargo de su mecenas americano pinta un importante ciclo de escenas de costumbres y retratos de tipos regionales que finalizó en 1930.

En 1929 viaja a Nueva York y realiza varios paisajes urbanos y colabora en la exposición colectiva de la casa de los Tiros de Granada. Al año siguiente expone en una amplia colectiva de pintura española en Bélgica y Holanda y en el Pabellón de España de la Bienal de Venecia.

En 1937 se traslada a Valencia a refugiarse como tantos intelectuales y artistas que irían al exilio. Alegando que tenía estudio en Nueva York solicitó el pasaporte para abandonar España. EEUU, México, República Dominicana y especialmente Cuba fueron los destinos más frecuentes en esta nueva fase de vida del pintor. La época de las grandes composiciones había pasado. Son años de desorientación. Vive con los encargos que siguen siendo su fuente de ingresos principal.

En 1942, con motivo de su cambio de residencia al extranjero para realizar encargos profesionales, deja de ser académico de número para pasar a ser académico correspondiente, según se acordó el 5 de octubre en cumplimiento del artículo 44 del Reglamento.

En 1949 escribe desde La Habana (Cuba) al director de la Academia, conde de Romanones, informando de su cambio de domicilio, fijándolo en Madrid por lo que solicita volver a figurar como académico de número según también se establece el artículo antes mencionado.

---

<sup>204</sup> Para José Francés la exposición pecaba de insuficiente significación de coetaneidad. Según el crítico no se dio cabal medida de las modernas tendencias y la desilusión fue que se tiró demasiado del Museo de Arte Moderno y los coleccionistas particulares. FRANCÉS, 1919.

El 19 de mayo de 1952 le escribe la Academia informándole de que en la sesión celebrada el 5 de mayo anterior, y siguiendo el Reglamento (artículo 44), fue reintegrado a su categoría de académico de número, cesando como miembro correspondiente por residencia temporal en el extranjero y cumplido el requisito de restablecer la suya habitual en Madrid. En virtud del acuerdo adoptado en la sesión ocupa la vacante no provista por fallecimiento de Eduardo Chicharro Agüera.

En 1951 el Círculo de Bellas Artes de Madrid había decidido otorgar un Gran Premio de Honor cada dos años a aquellos artistas españoles más destacados, recayendo el primero en López Mezquita. Al año siguiente regresa a España, entre otras cosas para organizar una exposición en el Círculo de Bellas Artes y se instala en su estudio de Ávila, falleciendo 1954.

#### **ENRIQUE VAQUER ATENCIA** (Palma de Mallorca, 1874-Madrid, 1931)

En su isla mediterránea tuvo ocasión de admirar la colección de estatuas clásicas reunidas por el Cardenal Despuig, descubriendo en ellas su afición por la forma y la línea. Viendo en el taller de su padre como las masas de piedra y mármol se transformaban en composiciones de gran imaginación parecía que su vocación se decantaría por el cincel. Sin embargo, unas estampas de Alberto Durero y de Lucas de Leyden le hicieron ver que con el buril se podían expresar tan profundos sentimientos como con el color y el cincel. Empezó copiando estampas, estatuas antiguas y paisajes a pluma, y descubrió que el trazo frío de la pluma no podía conseguir las calidades del aguafuerte y la talla del buril. Estudió con Domingo Martínez y Bartolomé Maura. En 1903 obtuvo la medalla de oro en la Exposición Balear de Pintura, Escultura y Arte Decorativo. Recibió dos terceras medallas en la sección de Grabado en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de 1904, por *Retrato de señora* y en 1906 por *Retrato al aguafuerte*. En 1912 recibió la segunda medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes de la sección de Grabado con *Paisaje de Valldemosa*, y en 1922 la primera con *Panneau con siete pruebas de grabado a buril*. Ese mismo año obtuvo la medalla de oro en la Exposición Internacional de Filadelfia y ostentó el cargo de presidente de la sección de Grabado del Círculo de Bellas Artes. Fue grabador jefe del Banco de España y a partir de 1924 grabador jefe, por oposición, de la Fábrica Nacional de la Moneda y Timbre. Fue grabador principal de la Sociedad de Grabadores y Estampadores de billetes de banco y documentos de garantía, Thos De la Rue &, C.<sup>a</sup> Limited, de Londres. Jefe de Administración de primera clase, nombrado por Real Decreto el año 1924. Comendador de la Orden Civil de Alfonso XII, por Real Orden de 21 de enero de 1925. En 1927 participó en la Exposición Internacional del Grabado de Florencia, y ese mismo año expuso en Valencia.

Es elegido académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 10 de enero de 1927 a propuesta de Fernando Álvarez Sotomayor, Luis Menéndez Pidal y Marceliano Santa María para ocupar la vacante por fallecimiento de Bartolomé Maura y Montaner. También se presentan Carlos Verger, Juan Espina y Eliseo Meifren. Ingresó el 20 de marzo de 1927 con el discurso “El grabado en talla dulce, como expresión artística aplicado a documentos de garantía”, contestado por Marceliano Santa María.

Fue colaborador de *El Globo* y *La Época*, donde ejerció como crítico de arte. Autor de varias monografías artísticas y de memorias sobre procedimientos modernos de grabado y fabricación de moneda, etc. Grabó originales para sellos de Alfonso XIII, y otros para el Japón y EEUU. En 1933 se expusieron treinta de sus obras en la Agrupación Artística Castro Gil.

#### **JUAN ESPINA CAPO** (Torrejón de Velasco, Madrid 1848-Madrid, 1931)

Inicia su formación artística en Madrid tras abandonar el Instituto San Isidro, donde cursaba bachillerato, por el dibujo y la pintura. Con quince años viaja a París y a su regreso a Madrid prosigue sus estudios en la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado, convirtiéndose en uno de los principales seguidores de Carlos de Haes, desarrollando el género del paisaje. En 1872

obtiene la pensión de Roma residiendo allí durante tres años y al concluirlos viaja de nuevo a París.

Concurre a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y en 1881 obtiene una tercera medalla por el cuadro *Paisajes*. En 1884 alcanza una segunda medalla con *La tarde*, que vuelve a obtener en 1895 con *La tarde en el Pardo*. En 1885 había obtenido un diploma de primera clase en la exposición de la Asociación de Escritores y Artistas. En 1901 obtendría una consideración de medalla de primera clase con *Arroyo pedregoso*.

A principio de siglo practicó la técnica del grabado al aguafuerte, consiguiendo una segunda medalla en 1906 y en 1908. La primera la conseguiría en 1926 con *Tablero con diez aguafuertes*.

Fue Delegado de España en las Exposiciones Internacionales de Berlín, en 1886, Viena, en 1892 y en 1893, Chicago. En 1890 representó a España en las Exposiciones de Suecia y Noruega.

Fue destacado colaborador en la Fundación de la Asociación de Pintores y Escultores de Madrid, de la que fue su primer secretario, y miembro de honor en el 1928.

Es elegido académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 30 de marzo de 1931 a propuesta de José Moreno Carbonero, Mariano Benlliure y Marceliano Santa María para ocupar la vacante por fallecimiento de Enrique Vaquer. También se presentan Ricardo Baroja y Francisco Esteve Botey. Ingresó el 31 de mayo de 1931 con el discurso “Cabos sueltos (Belleza, libertad, fraternidad)”, contestado por José Francés.

Organizó el Certamen de Arte Español en San Petersburgo.

Considerado uno de los grandes paisajistas discípulo de Carlos de Haes. Un pintor realista que observaba las variaciones de la naturaleza. De técnica laboriosa, supo otorgar sensibilidad y emoción a sus obras. Incansable viajero recorrió Europa en varias ocasiones y Marruecos tomando instantáneas. Sobresaldría como acuafortista en las últimas décadas de su vida.

### **ENRIQUE MARTÍNEZ CUBELLS RUIZ DIOSAYUDA (Madrid, 1874-Málaga, 1947)**

Nace en Madrid el 28 de abril de 1874. Hijo y nieto de pintores valencianos, Salvador Martínez Cubells y Francisco Martínez Yago, respectivamente. Comienza sus estudios en el taller de su padre y en 1892 se matricula en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, en la que más tarde sería profesor.

En 1897, concluidos sus estudios, se presenta a la Exposición Nacional de Bellas Artes con la obra *Un accidente*, consiguiendo una medalla de tercera clase.

En 1898 viajó por Europa, dejándose influir especialmente por el arte moderno alemán y pintando asuntos marinos y portuarios, escenas de género y retratos.

Participará en numerosos certámenes y exposiciones nacionales e internacionales.

En la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1899 consigue segunda medalla por *Viático en la aldea* y en la de 1901 le otorgan otra segunda medalla por *Invierno en Munich*. En 1901 se había establecido en Munich, donde reside durante tres años y a donde regresará con frecuencia durante bastante tiempo. Allí estudiará con los pintores Zügel, Lenbach y Menzel, cuya influencia se hará patente en su obra.

Martínez-Cubells eligió la ciudad de Munich como centro principal de trabajo dado el triunfo que en el extranjero, y particularmente en la Bienal de Venecia, había obtenido desde 1895 la pintura alemana y concretamente la pintura de connotaciones realistas-naturalistas. También influyó en la decisión la polémica que suscitó, en 1897, la obra de Libermann en la misma Bienal, al inclinarse por un tipo de realismo fuera de toda escuela, en el que la luz y la pasta pictórica eran aplicados de forma totalmente personal. Su estancia en Alemania dejó en su pintura alguna huella, como su interés por los interiores tomado de Adolf von Menzel y Max Liebermann o la influencia de Wilhelm Leibl, en la plasmación de contrastes de color y la sensación de tranquilidad y sosiego.

En 1903 pinta en dos ciudades holandesas, Rotterdam y Roosendaal.

En la Nacional de Bellas Artes de 1904 le conceden la primera medalla con su cuadro *Trabajo, Descanso, Familia* <sup>205</sup>.

En Bretaña descubrió el tema de los puertos de pescadores, encontrando en la representación de los hombres y mujeres de mar un asunto de infinitas posibilidades, con una perspectiva ajena a cualquier tipo de pintoresquismo, dotando a sus tipos y paisajes de una austeridad y dignidad que caracterizará siempre sus escenas de mar.

Su viaje a Holanda y Bretaña francesa consolida su planteamiento estético dentro del naturalismo. Desde el principio se siente atraído por la pintura libre, copia del natural, sin formulas, pero no a plena luz, como el caso de los impresionistas franceses.

A su regreso a España, se establece en Madrid, pero continúa viajando, en este caso por el Norte de España. Ya conocía Asturias, a través de los Condes de Agüera, en cuya casa de Teverga había estado en varias ocasiones. De esas estancias son algunos lienzos que siguen la línea de una pintura costumbrista, pero tras su viaje por Europa el motivo de su interés se centra en el mar Cantábrico, cuyos puertos seguramente le recordaban los puertos bretones. Cudillero será un puerto que refleje repetidamente en sus telas, con luz tenue y melancólica del atardecer.

Paralelamente el artista se interesa por el Levante valenciano, territorio con el que tenía lazos afectivos, su abuelo había nacido y trabajado en la capital del Turia como pintor y restaurador y su padre se había formado en la misma ciudad. Además, cuando Enrique regresa de su viaje por Europa, Sorolla era una de las máximas referencias artísticas. Cubells manifestaría su reconocimiento hacia Sorolla. A partir de 1904 realiza escenas de playas valencianas, una temática que mantendrá a lo largo de toda su carrera, quizás por el éxito que tenían estas obras entre el público. Cubells pinta unas playas más relacionadas con los puertos nórdicos que Sorolla, pescadores que regresan, mujeres que esperan, el silencioso esfuerzo de los pescadores al tirar de las barcas. Son pinturas más intimistas y hasta melancólicas. Aunque pinte niños, son más serios que los de Sorolla y el colorido de sus ropas más apagado.

La diferencia fundamental con Sorolla es que Cubells prefiere la luz del atardecer. Es contenida, ahondando siempre en el efecto del claroscuro.

Las obras de Cubells siempre habían funcionado bien entre el público americano, como lo atestiguan los reconocimientos que obtuvo en los certámenes oficiales. Sin duda el reconocimiento oficial favoreció su presencia en las galerías bonaerenses, que constituían el principal mercado americano y explica también el predominio numérico en la producción del artista de obras de formato mediano y escenas de pescadores.

En 1910 es galardonado con primera medalla en la Exposición Internacional de Munich con *Pescadores del Cantábrico*, en la Exposición Internacional de Buenos Aires del mismo año obtiene segunda medalla con *Playas de Valencia* y medalla única en la Exposición Internacional de Santiago de Chile con la obra *Pescadores del Cantábrico*.

En 1912 recibe de nuevo una primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes con el cuadro *Vuelta de la pesca* y la medalla de honor en la Internacional de Amsterdam por el cuadro *Regreso de los pescadores*. Le conceden Gran Premio en la Exposición Internacional de Panamá de 1916.

Su producción artística es amplia y abarca diferentes temas, desde sus inicios en la línea de la pintura academicista de tintes sociales, pasando por sus obras de temática urbana, sus retratos o sus escenas de interiores. Es cierto que las escenas relacionadas con el mundo del mar constituyen desde muy pronto un referente inexcusable dentro de su producción artística,

---

<sup>205</sup> El fallo del jurado produjo “el consabido escándalo”. Ramiro de Maeztu, respecto a esta obra comentaba “lo verdaderamente lamentable es que la mayoría del Jurado haya persistido en conceder primera medalla al tríptico de Martínez Cubells”...Mucho se habló de esta obra pero no elogiando al autor, sino que se acusó al artista de plagio por su extraordinario parecido con la obra del pintor Sandström, *Off Duty* que además por aquellos días la reprodujo la revista inglesa *The Studio*. PANTORBA, 1980, pp. 189-191.

además de ser las que sin duda más éxitos le depararon, tanto por lo que respecta a distinciones oficiales como a aceptación y venta entre el público.

Siguiendo los pasos de su padre, fue profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid y después de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando.

Es elegido académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1932 para cubrir la vacante por fallecimiento de Luis Menéndez Pidal, a propuesta de Eduardo Chicharro, Cecilio Pla y Marceliano Santa María. Ingresó el 15 de mayo de 1932 con el discurso “El academicismo en el arte”, contestado por José Francés.

Fallece en Málaga a los 73 años.

Entre las distinciones que ostenta a su muerte: Comendador de la Orden Civil de Alfonso XII y Real de Isabel la Católica y la de Caballero de las Órdenes de la Corona de Baviera y de San Miguel de Baviera.

### **FERNANDO LABRADA MARTÍN** (Periana, Málaga, 1888-Madrid, 1977)

Nace en Periana, Málaga, en 1888. Sus primeros años transcurren en Málaga. En 1898 se traslada a Madrid para estudiar. Pronto destacan sus dotes artísticas, y su madre muestra sus dibujos a un amigo de la familia, el pintor y profesor de la Escuela de Bellas Artes, Ramón Parada Fustel, que les recomendó que visitaran a Sorolla. El maestro valenciano le aconsejó que fuera a dibujar al Casón del Buen Retiro guiado por algún pintor y se matriculara en la Escuela de Artes y Oficios<sup>206</sup> para preparar el ingreso en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, consiguiendo entrar dos años más tarde, en 1900. Asistirá a las clases de Paisaje impartidas por Antonio Muñoz Degraín, a quien consideró siempre su maestro. Dentro de este género desarrolla un estilo personal, imponiendo un tipo intimista y sencillo, alejado del paisaje decimonónico, más grandilocuente. De factura espontánea, con pincelada rápida y segura que a veces evoca a Sorolla. Esos ecos sorollescos, también se ven en sus cuadros de interior.

Concurre a la Exposición Nacional de Bellas Artes en 1904 consiguiendo una tercera medalla por *Estudio de interior*. En 1905 realiza su primera exposición individual, con cuadros de jardines, en la Sala Vilches. En la Exposición Nacional de 1906 obtiene de nuevo una tercera medalla por *Interior del Círculo de Bellas Artes*. En 1909 consigue una beca por la pintura de Figura para la Academia de España en Roma. Durante su estancia como pensionado visita los museos y viaja a distintas ciudades italianas. Le sorprenderá las grandes obras clásicas de la antigüedad romana así como los maestros del Renacimiento que marcarán profundamente su arte. También descubre el grabado, interesándose por las obras de célebres grabadores europeos, como Frank Bragwyn, Zorn o Joseph Penell, cuyas obras se mostraban en las exposiciones internacionales. Empieza a cultivar el aguafuerte por su cuenta. En 1911 Labrada expone un total de treinta y seis aguafuertes en la Exposición Internacional de Roma, el romano Gabinetto delle Stampe le compra varias estampas. Ese mismo año obtiene segunda medalla en la Exposición Internacional de Barcelona por dos grabados, premio que compartiría con Ricardo Baroja. En 1912 presenta a la Exposición Nacional dos pinturas y tres aguafuertes, obteniendo una medalla de segunda clase de grabado por *Panneau*.

Era preceptivo para los becados en Roma realizar un viaje al extranjero, por lo que antes de concluir su pensión se marcha a París.

En 1913 regresa a Madrid y continúa su proceso de perfeccionamiento técnico, dedicándose en especial a la estampación artística, dando lugar con sus aguafuertes a cierta polémica por su modernidad y libertad en esa técnica. No abandona la pintura y por aquellos años realiza un retrato a Alfonso XIII.

Por entonces solía frecuentar las tertulias del Café del Gato donde se reunían los artistas malagueños y un grupo de conocidos anticuarios para los que empezaría a trabajar restaurando tablas y cuadros antiguos. Con ello colmaría su afán de descubrir la obra de arte escondida o

---

<sup>206</sup> Seguramente sería Parada Fustel quien supervisaría sus trabajos en el Casón. En la Escuela de Artes y Oficios tuvo como profesor de Dibujo a Eduardo Balaca, hermano del también pintor Ricardo Balaca.



deteriorada por el paso del tiempo así como unos ingresos en unos momentos en los que la Guerra del 14 había colapsado el comercio del arte. La Guerra truncó su deseo de montar exposiciones en el extranjero, así como un segundo viaje a París para perfeccionar la técnica de estampación.

En 1919 realiza su única exposición individual de aguafuertes en la Asociación de Artistas Vascos de Bilbao.

En pintura continúa realizando encargos, pinta paisajes en Arenas de San Pedro, y colabora en proyectos arquitectónicos.

En 1920 presenta a la Exposición Nacional dos de sus mejores planchas, las Tumbas *Del Poeta* y *De la Dama*, de inspiración simbolista. No consigue su deseada primera medalla pero es propuesto para una Condecoración de Primera Clase (por grabados) “con informe favorable de la Academia de San Fernando”.

A partir de 1921, realiza numerosos apuntes de los Picos de Europa y de San Vicente de la Barquera, en Santander. Estos bocetos reflejan su habilidad para el paisaje, tanto por su factura rápida y segura como por su sensibilidad para captar las diversas variaciones de luz de los motivos elegidos.

Aunque el paisaje cada vez tenía mayor valoración artística, en los medios académicos aún no contaba con la total aprobación. De hecho los numerosos paisajes que presentó a las Exposiciones Nacionales nunca tuvieron reconocimiento, alcanzando los premios con pintura de interiores como hemos visto.

Entre 1921 y 1935 decide alquilar una casa en la localidad santanderina de San Vicente de la Barquera, donde poder descansar y pintar en los meses veraniegos.

En 1922, animado por su mujer, presenta a la Exposición Nacional un retrato de su esposa sobre tabla, una obra que sorprendería por su ejecución minuciosa y perfección técnica. Consigue su primera medalla<sup>207</sup>. No deja de extrañar la diferente orientación pictórica que ofrece esta obra singular. Parece surgir sin antecedentes, profundamente influido por sus conocimientos y experiencias como restaurador de tablas antiguas. El retrato recibió numerosos elogios y unánime admiración tanto por parte del público como por parte de la crítica. La forma de encuadrar la figura mediante una ventana, así como el tipo de moldura gótica están tomados literalmente de la tabla de Gerard David *La Virgen con el Niño*, del Museo del Prado.

Esta obra será cabeza de serie de toda una larga sucesión de obras, que depararían en Labrada gran éxito comercial y artístico. Con él se revelaba su estilo personal como retratista, totalmente al margen de la pintura de su tiempo y con un sentido de la independencia que no haría sino afianzarse a partir de entonces<sup>208</sup>.

Dedicado por entero a la pintura, puede decirse que desde 1926 a 1934 estuvo totalmente apartado del ejercicio del grabado salvo alguna estampación que haría esporádicamente.

---

<sup>207</sup> “La más pequeña de las obras premiadas, a lo largo de treinta y tantas Exposiciones, con medalla de primera clase es la cabeza de mujer – retrato de su esposa – que Fernando Labrada expuso en este Certamen. La cabecita está pintada en tabla, con finísimos pinceles de marta, a la manera de los viejos flamencos. Un alarde de factura preciosista; un primor de detalles. No se crea que cae por esto en lo trivial de una simple obra de paciencia; mantiene el rigor de su acabado dibujo sin salir de una construcción sólida. Molestó, por lo que supimos, a algunos pintores, que se hubiera dado primera medalla a una superficie de poco más de 300 cms cuadrados, y alguien manifestó su temor de que en lo sucesivo “triunfaran las tarjetas postales”. Modo chabacano de juzgar la pintura. Labrada podrá tener siempre la satisfacción de haber logrado su mayor premio con una de sus obras más pequeñas, lo que denota ya su calidad.” PANTORBA, 1980, p. 255.

<sup>208</sup> Para Benjamín Palencia, hay dos aspectos en el arte de Labrada: un paisajismo de romántica y realista versión, que presentan a su obra una aureola poética y una pintura que en las figuras se muestra de una detallada perfección, con un colorido alegre y de gran viveza. Dice que le interesa advertir que este arte se halla hoy dentro de la modernidad. Su realismo en la versión de las formas coincide con dos actitudes estéticas de hoy: con la técnica del surrealismo, al reproducir los temas en su más concreto relieve, y con la de un neorrealismo también de alisadas y miniadas superficies. PALENCIA, 1974, p. 5.

La formidable acogida de sus cabezas de niñas y muchachas en el comercio artístico nacional e hispanoamericano, se sumaría enseguida el éxito que tendrían estos retratos en el mercado europeo. Destaca la Exposición de Pintura y Esculturas españolas de noviembre 1928 celebrada en Bruselas, La Haya y Ámsterdam.

Es elegido académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 5 de febrero de 1934 a propuesta de Cecilio Plá, Manuel Benedito y Eduardo Chicharro para ocupar la vacante por fallecimiento de Juan Espina Capo. También se presenta Francisco Esteve y Botey. Ingresó el 2 de abril de 1936 con el discurso “La estampación artística”, contestado por José Francés.

En el verano de 1934 pasa una temporada en Sevilla y Écija, buscando una modelo apropiada para el retrato que habría de regalar a la Academia en su toma de posesión, al tiempo que prepara su discurso de ingreso. Con motivo de su ingreso entrega a la Academia *Retrato de mujer*, 1934-36 y uno de sus mejores aguafuertes –monotipo de su plancha- “*La tumba del poeta*”.

En 1943 nombrado catedrático de Dibujo del Natural “en Movimiento” de la Escuela de San Fernando que poco tiempo después permutó con el titular de la misma disciplina “en Reposo”.

Entre 1947 y 1952 dirige la Academia Española de Bellas Artes de Roma.

A su regreso a España hará efectiva su labor como patrono del Museo de Prado, cargo para el que había sido nombrado en 1951, durante su estancia en Roma.

En la Academia tuvo una actuación destacada. Un capítulo especial para él era la Calcografía de cuya Comisión formó parte desde 1953. Junto con su presidente Benedito, Labrada emprende la tarea de reorganizarla.

En 1956 es nombrado Conservador del Museo, editando en 1965 el *Catálogo de las pinturas de la Real Academia de San Fernando*, conocido como Catálogo de Labrada.

En 1971 renuncia al sillón de la Academia. El motivo fueron los acontecimientos producidos en la misma con motivo de la elección de Joan Miró como académico a propuesta de Sánchez Cantón, Cort y el propio Labrada<sup>209</sup>.

### **GONZALO BILBAO MARTÍNEZ** (Sevilla, 1860-Madrid, 1938)

Nace en Sevilla el 27 (el 29 según la biografía de su expediente) de mayo de 1860 en una familia acomodada. Por deseo de su padre, estudia derecho en la Universidad de Sevilla finalizando en 1880. Dibujos fechados en 1871-1872 demuestran su práctica artística temprana que compaginaría con la universidad, asistiendo a las clases de pintura ofrecidas por Pedro de la Vega y Muñoz, pintor academicista formado en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla.

Durante la etapa de formación del pintor, la pintura sevillana estaba marcada por unas directrices estilísticas muy asentadas y definidas. El estilo y los temas del Romanticismo, sobre todo en su vertiente más costumbrista, seguía manteniéndose en el tiempo. Murillo también se mantenía como una inspiración y su influencia se podía adivinar en muchas composiciones. El

---

<sup>209</sup> Había que cubrir la plaza vacante de Anselmo Miguel Nieto. Tras una votación en la que hubo fuertes enfrentamiento, la plaza se volvió a convocar. Se reunieron: Sánchez Cantón, Cort y Labrada y pensaron en proponer un candidato con el máximo prestigio para salir al paso de las críticas de anquilosamiento hechas a la Academia por los defensores de las nuevas corrientes artísticas. Se pensó en Picasso, Dalí y Miró. Se descartaron los dos primeros entre otras razones porque no estaban en España. Se lo ofrecieron a Miró y aceptó que se presentase su candidatura. Cuando se verificó la votación fue elegido Miró frente al otro candidato propuesto: Gregorio Prieto. Sin embargo, hubo académicos que no aceptaron el resultado y todos los detalles de las votaciones fueron publicados en la prensa de Barcelona. Se creó tal situación que Miró contestó con un telegrama en el que no dejaba claro si renunciaba o aceptaba al sillón. Transcurrieron dos años y Miró no había leído del discurso de ingreso. Algunos consideraban que ajustándose al Reglamento debían anunciar la vacante de Miró. A Labrada le parecía precipitado después de la acogida que había tenido Miró y consideraba que había que darle algo más de tiempo. Se aplicó el Reglamento y Labrada al no estar con la medida presentó la dimisión.

género del paisaje, partiendo de las directrices de Carlos de Haes, se establecía como tema predilecto aunque sin mantener semejanzas comunes entre los pintores en cuanto a su factura y composición. Paralelamente, el desarrollo de las Academias fue fomentando una vertiente estilística más oficial, donde la referencia a temas clásicos, dominados por el rigor dibujístico y la medida en la aplicación del color, eran una constante asimilada por los jóvenes pintores y difundida a través de las Exposiciones Nacionales de Bellas artes. Siendo Eduardo Cano de la Peña uno de los ejemplos más claros de esta línea.

Gonzalo Bilbao afianzó sus conocimientos básicos en el arte de la pintura en Sevilla pero será durante su estancia en Italia cuando encuentre el cauce necesario para el pleno desarrollo de su talento.

En 1880, año de su licenciatura, su padre le costeó un viaje a Roma, donde se instala durante algún tiempo. Asiste a la Academia de San Lucas, visita los museos de la ciudad y aprovecha para conocer otras ciudades italianas. También tuvo ocasión de acceder al principal círculo de pintores sevillanos de este período asentados en Roma, coincide con José Villegas, José García Ramos e incluso José Jiménez Aranda. Comienza a hacer una pintura bajo premisas académicas, en las que un romanticismo muy avanzado, y el propio ambiente artístico en el que se movía, le imponían los temas.

La Ciudad Eterna había sido durante siglos la referencia artística de Europa, pero por aquellos años se mantenía, a nivel pictórico, como reducto de un clasicismo academicista.

No son muchos los ejemplos existentes de las obras realizadas por el pintor durante estos años. En su *Plaza de San Marcos de Venecia*, 1880-1881 se aprecia los elementos estilísticos que se mezclan en la producción del pintor: dibujo academicista en la representación arquitectónica de la plaza, el empeño en la perspectiva, los personajes de vocación sevillana ajeno a su entorno y el interés por la plasmación de la luz.

Regresa a Sevilla y en 1883 visita París coincidiendo con las exposiciones impresionistas que le impactarán. Pero también se siente atraído por artistas como Delacroix, sobre todo su manejo del color. Su anfitrión pudo ser Jiménez Aranda que se había instalado en la capital francesa debido al enorme éxito de su pintura.

Todo ello supuso que en su obra el empleo del color, sobre todo en relación con la luz, que comienza a dominar sus composiciones, cobre un nuevo sentido a partir de ahora.

En 1885 participa en la Exposición Regional de Cádiz y recibe una medalla de plata con *La vuelta al hato* de claro recuerdo a pintores franceses como Millet o Courbet. Una obra que se encuadraría dentro del realismo social. En este tipo de temática, normalmente dominadas por un manejo virtuoso de la luz y el color, el pintor encontrará una de sus señas de identidad más claras, conformándose como una constante a lo largo de toda su trayectoria. En 1887 obtiene una segunda medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes con *Dafnis y Cloe*, también llamada *El idilio*. Un asunto de tradición clásica representado bajo las pautas más eclécticas del clasicismo francés, en las que el rigor del dibujo oculta, en parte, la personalidad del pintor, únicamente apreciable en las concesiones paisajísticas.

Pronto inicia un segundo viaje a Italia. Tanto sus estancias en Italia como en París, forjaron en él sus principales señas de identidad artísticas que se vieron reafirmadas tras una incursión a tierras del norte de África, en 1889, junto a su amigo el pintor Andrés Parladé y Heredia. Siguiendo la moda del exotismo orientalista recorrieron varias localidades marroquíes realizando bocetos y pequeñas composiciones al aire libre, dominadas por la luz y el aligeramiento de la pincelada. Cabría destacar *El Hamacho Santo* y *Esclavas en una terraza* con las que obtiene una medalla de tercera clase en la Exposición Universal de París de 1889, e idénticos galardones siguieron en Berlín, Munich, Londres, Chicago, Barcelona, que le destacan entre los pintores andaluces.

A partir de esta estancia en África la luz se torna paulatinamente como principal elemento en su obra y es prioritaria en sus composiciones, pasando a articular escenas y a modelar personajes e, incluso, expresiones. El color, otra de sus señas de identidad, quedará supeditado a las infinitas gradaciones que la luz impone en cada una de las obras que realiza en estos años. Tan fieles y

modernas captaciones tuvieron una gran aceptación de la crítica, obteniendo merecidos reconocimientos.

En 1890 se instala en Sevilla, en su casa-estudio del Prado de Santa Justa. En 1892 obtiene medalla de segunda clase en la Exposición Nacional de Bella Artes por *Un sombrero de vacas*. A partir de este momento su vida transcurre entre certámenes, exposiciones y viajes, tanto al extranjero como por España. Viaja a Toledo, Cádiz, Madrid o el País Vasco, realizando trabajos centrados en el paisaje tomado del natural y en la captación de la luz. Será uno de los géneros más recurridos por el pintor. Su interés por la pintura al aire libre y la representación de la luz no pasaron inadvertidas para otros artistas como Sorolla.

Pronto le llegan también los reconocimientos. En 1893, fue nombrado miembro de número de la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. En la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1895 se le otorga una condecoración por *La siega en Andalucía*<sup>210</sup>. En la Exposición Nacional de 1899 recibe la medalla de oro por su cuadro *Mar de Levante*. En 1901 es elegido presidente del Ateneo y recibe la medalla de oro de la Exposición Nacional por el conjunto de sus obras<sup>211</sup>. En 1903 ocuparía la cátedra de Colorido y Composición en la Escuela de Artes e Industrias y Bellas Artes de Sevilla, vacante por la muerte de Jiménez Aranda.

Esta fase de madurez y plenitud profesional<sup>212</sup> culmina en 1904 cuando el pintor contrajo matrimonio en Madrid con María Roy Lhardy (1880?-1951) hija de un banquero francés. Ese mismo año pintaría el primer retrato al joven Alfonso XIII para el Ministerio de Agricultura. En 1911 pinta un retrato a la infanta Isabel como regalo al presidente de la República Argentina. En 1915 pinta *Las Cigarreras*<sup>213</sup>, que marcó un antes y un después en su consideración en la ciudad

---

<sup>210</sup> “De los presentados en esta Exposición, pocos son los cuadros que han podido retar a los años victoriosamente. El mejor de todos no figura en la lista de las recompensas; en ella debió estar, al lado del de Sorolla, y en el lugar indebidamente ocupado, con un mediocre cuadro de militares, por Alberto Plá y Rubio. Nos referimos a *La siega en Andalucía*, de Gonzalo Bilbao, vibrante y luminosa versión del campo sevillano, más clara aún, y más jugosa, que las visiones mediterráneas que por aquellos mismos días pintaba ya la mano de Joaquín Sorolla. Como éste, Bilbao (tres años mayor que su compañero) era a la sazón uno de los paladines vigorosos del iluminismo, del *plein air* en nuestra pintura; su cuadro de la siega, felicísimamente resuelto dentro de esa norma, merece la calificación de gran pieza revolucionaria en la corriente del arte español de fines del siglo XIX. El lienzo, pintado briosamente dos años antes de su exhibición en Madrid, frente a las enormes dificultades del natural –un “natural” que consistía en un grupo de segadores entregados a su faena, bajo el sol de un mediodía del agosto andaluz; basta enunciarlo para comprender el problema–, se exhibió también por aquel tiempo en un Salón de París. Al cabo de casi cuarenta años, el autor tuvo el buen acuerdo de incorporarlo a la exposición de sus obras, que celebró en el Círculo de Bellas Artes de Madrid (1933), y fue entonces cuando nosotros, los que todavía no somos viejos, tuvimos la ocasión-y la suerte- de admirarlo. Comprobamos, admirándolo, la injusticia de que se nos había hablado. Uno de los “autores” de aquella injusticia, Muñoz Degraín, tan desafecto a los andaluces, decía que el cuadro de Bilbao no era sino “una fotografía iluminada”. PANTORBA, 1980, p. 158.

<sup>211</sup> “Mezclado con numerosas obras lamentables, hubo en la Exposición de 1901, digno de recordarse, lo siguiente: en primer lugar, el envío admirable de Sorolla; luego, el de Gonzalo Bilbao, algunos de cuyos óleos, como los tres titulados *El puente de Triana en una tarde de verano*, *Efecto de sol en una huerta* y *El último recurso*, daban también la nota moderna, que equivale a decir, la pintura de “ambiente”, en la que el sentimiento de la luz se sobrepone a todo;...” PANTORBA, 1980, p. 182.

<sup>212</sup> “Años antes de su madurez artística, y analizando la obra realizada hasta ahora, se puede constatar que su pintura no permite analizar con claridad la evolución exacta de su estilo. No es Gonzalo Bilbao un artista fácilmente datable, sin atender a la fecha exacta de realización de la obra. En ese sentido, sus pinturas muestran particularidades, técnicas de gran soltura, muy avanzadas, en épocas tempranas de su producción, conviviendo a su vez en el tiempo con otras que parecen irradiar un maquillado academicismo.” PANEA, 2011, p. 20.

<sup>213</sup> Con esta obra, buque insignia de la pintura regionalista, aspira a la medalla de honor de la Exposición Nacional de 1915, no obteniendo dicho galardón. En ella muestra su interés obsesivo por el tratamiento de la luz y de la atmósfera y por los esquemas compositivos. Muy relacionado con Velázquez de quien era un extraordinario conocedor y en concreto con *Las Hilanderas*. Presenta a unas madres esforzadas en

andaluza. Marca el estilo de plena madurez alcanzado con 55 años de edad. Su pintura evoluciona a una personalidad castizamente española.

Entre 1916 y 1924 tiene problemas de salud provocadas por el agotamiento y la artritis, lo que le obliga a dimitir de algunas de sus obligaciones profesionales. Por recomendación médica pasa largas temporadas por el norte de España, en busca de balnearios y ambientes propicios para su salud y realiza estancias puntuales en Toledo.

Durante este periodo el pintor goza de una fama reconocida incluso a nivel internacional, que se materializa en exposiciones individuales. Cabe destacar la exposición individual celebrada en la Casa Demotte de París en 1919 o su participación, ese mismo año, en el comité organizador de la Exposición de Arte Español en esa misma ciudad. En 1933 el Círculo de Bellas Artes de Madrid organiza una exposición individual y a su clausura le fue concedida la medalla de oro de la capital. En 1934 participa con 80 cuadros en la exposición organizada por la Academia Noruega de Bellas artes en Oslo.

Es elegido académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 26 de noviembre de 1934 a propuesta de Eduardo Chicharro, José Moreno Carbonero y Enrique Martínez Cubells para ocupar la vacante por fallecimiento de Cecilio Plá. Ingresó el 21 de marzo de 1935 con el discurso [El Museo de Bellas Artes de Sevilla], contestado por Marceliano Santa María.

Con motivo de su ingreso en la Academia traslada definitivamente su domicilio a Madrid, participando de manera activa de la vida cultural de la capital, hasta su muerte el 4 de diciembre de 1938.

Su pincelada construye figuras y delimita contornos, mientras que el color y la luz suelen ser ejes articuladores de sus composiciones. Temáticamente sobresalen dos géneros en su producción: el paisaje y el retrato.

**EUGENIO HERMOSO MARTÍNEZ** (Fregenal de la Sierra, Badajoz, 1883- Madrid, 1963).

Nace en una humilde familia campesina en Fregenal de la Sierra, Badajoz, en 1883. “La primera muestra de su vocación artística la manifestó, siendo niño, modelando figuras en barro: imágenes religiosas, toros, figuras de Belén pueblerino, mozuelas de su lugar, inspiradas en la visión de la vida.”<sup>214</sup> Después mostraría interés por el dibujo destacando de forma extraordinaria. Consigue una ayuda en 1898 para ir a Sevilla a formarse en la Escuela de Bellas Artes, sus profesores serán Mattoni, Gonzalo Bilbao y Jiménez Aranda, éste último le animó a viajar a Madrid para continuar sus estudios.

Llega a Madrid en 1901 y se matricula en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, sobresaliendo de nuevo en el dibujo de estatuas. Coincide con López Mezquita y Anselmo Miguel Nieto. Visita el Museo del Prado en ocasiones para copiar a los grandes maestros, y frecuenta el Ateneo y el Círculo de Bellas Artes.

En 1902 envía tres obras a la exposición que organiza el Círculo de Bellas Artes, obtiene el premio Duquesa de Denia. En 1904 obtiene una tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes con *Una niña del pueblo haciendo media*, de carácter extremeño. Como consecuencia, la Diputación de Badajoz le concede una ayuda anual que le permite viajar por Bélgica y Francia, donde pudo conocer de primera mano las vanguardias. En 1906 realiza un viaje a Italia y presenta a la Nacional la obra: *La Juma, la Rifa, y sus amigos*, considerada por Lafuente Ferrari, su obra maestra. Pese a los elogios recibido por la crítica y el público, incluso de Sorolla, que le dijo: “Ha puesto Vd el mingo en la Exposición” el jurado le concedió una segunda medalla. En estos años su pintura se centra en el campo extremeño. Al año siguiente logra otra segunda medalla en la Exposición de Barcelona y en la Exposición Nacional de

---

la línea de Daumier y a las mujeres trabajadoras de Degás. No hay ni denuncia ni glorificación. Está considerada una de las escenas fabriles mejor logradas hasta ese momento.

<sup>214</sup> LAFUENTE FERRARI, 1964, p. 14.

Bellas Artes de 1908 repite de nuevo segunda medalla con su cuadro *Rosa*. Pero los elogios no dejaban de llegarle.<sup>215</sup>

En 1912 viaja a Inglaterra donde se instala durante unos meses.

Entre 1914 y 1918 permanece en Huelva dirigiendo la Escuela Provincial de Pintura.

En 1917 se le había otorgado la primera medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes por su cuadro *A la fiesta del pueblo*, lo que le animaría a dejar Huelva y trasladarse a Madrid. En 1926 es galardonado con la medalla de oro del Círculo de Bellas artes por su obra *Lavanderas extremeñas* y en 1929 en la Exposición Iberoamericana de Sevilla.

La guerra la pasó en Madrid y a su término regresa a Fregenal de la Sierra durante algún tiempo. Es elegido académico de número en 1940 a propuesta de Manuel Benedito, Eduardo Chicharro y Enrique Martínez Cubells para cubrir la vacante por fallecimiento de Gonzalo Bilbao. Ingresó el 3 de febrero de 1941 con el discurso “Gran Capitán...” que fue contestado por Eduardo Chicharro.

Ingresa en la Academia de Santa Isabel de Hungría de Sevilla en 1947.

En 1948 alcanza la medalla de honor de la Exposición Nacional de Bellas Artes<sup>216</sup>.

En 1955 escribió, bajo el seudónimo de Francisco Teodoro de Nertóbriga, su propia biografía. A su muerte, fue enterrado en Fregenal de la Sierra, donde su Casa-Museo alberga el grueso de su obra.

Su biografía tiene como escenarios principales Madrid y Fregenal de la Sierra, con un paréntesis en Huelva. En su producción artística, aunque perdura hasta el final el interés costumbrista, encontramos algunas obras de carácter simbolista, como *Las tres Gracias* de 1931, con diosas que son mozas del pueblo y un paisaje inspirado en la llanura pacense, o en cuadros como *La Inconsciencia* o *Prisión y muerte de la pintura*.

Se popularizó como el pintor regionalista extremeño por antonomasia. Dominaba el dibujo, no acostumbraba a preparar bocetos de sus composiciones. Lo que solía hacer era tomar apuntes a lápiz de los paisajes que luego interpretaba. Todo ello dominado por una técnica colorista y luminosa.

Hermoso es un interesante retratista, con algo de ingenuidad, sobre todo de los tipos populares de su región, siempre alegres y festivos. Su pintura de campesinos y zagales da una nueva naturalidad al casticismo de la visión intrarregional y quita pomposidad a la escuela decimonónica demasiado académica. La técnica colorista y la luz, de un buscado y cálido pintoresquismo que transmite emotividad, es un avance hacia la modernidad.

En plena juventud recibió la Encomienda de la Orden Civil de Alfonso XII, canjeada luego por la Encomienda con Placa de Alfonso el Sabio.

### **ELIAS SALAVERRÍA INCHAURRANDIETA** (Lezo, Guipúzcoa, 1883-Madrid, 1952)

Nace el 16 de abril en Lezo, Guipúzcoa. Desde su más tierna infancia sintió afición por el dibujo, habilidad que llamó la atención del sacerdote de su localidad natal, D. Eusebio Pildain, quien le presentaría al arquitecto Francisco de Cubas, marqués de Cubas, y le convencería de las importantes aptitudes artísticas de uno de sus monaguillos. Era el verano de 1896 y el marqués de Cubas, tras realizar una pruebas al joven, le sugirió que iniciara su formación en la Escuela de Artes y Oficios de San Sebastián, donde fue alumno del pintor Pedro Alejandrino Irureta y completara los estudios con un profesor particular, corriendo él con los gastos. En 1898, el mismo año en el que fallece su protector, empieza a asistir a la Academia Particular de Juan Martínez. Un año después, la viuda del Marqués de Cubas, residente en Madrid, consigue que el

---

<sup>215</sup> Díez Canedo habla de la “divina ingenuidad” de Hermoso y Juan de la Encina calificó la pintura de Hermoso diciendo que el artista era “uno de los pocos artistas españoles que saben poner en sus obras zumo de poesía”.

<sup>216</sup> En 1948, recibió la medalla de honor de la Exposición Nacional de Bellas Artes, a la que envió dos cuadros de gran formato: *Altar* y *La Siembra*. Compitiendo con Vázquez Díaz, Hermoso obtuvo diecinueve de veinticuatro miembros del jurado y Vázquez Díaz cinco.

joven pase a vivir a la Corte para ampliar sus estudios de pintura. En 1900 se matricula en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, asistiendo a las clases de Alejandro Ferrant y Luis Menéndez Pidal. En 1903 consigue por oposición, una pensión de pintura por dos años de la Diputación de Guipúzcoa que sería prorrogada hasta 1906. En 1903 se presenta a la Exposición de Pintura y Escultura celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, consiguiendo uno de los premios de la duquesa de Denia. Obtuvo mención honorífica en la Nacional de Bellas Artes de 1904, sendas terceras medallas en las ediciones de 1906, por *Tú, primero* y 1908 por *Atardecer*, así como medalla de oro en 1912 por *La procesión del Corpus*<sup>217</sup>. Además fue premiado con tercera medalla en la Exposición Universal de Buenos Aires de 1910 por su obra *Layadores* y con el máximo galardón en las Internacionales de Munich de 1913 y de Panamá de 1916 con *Gu* (Nosotros). En 1922, la Diputación de Guipúzcoa le encarga un cuadro para conmemorar la vuelta al mundo de Juan Sebastián Elcano. Participó con el lienzo en la Exposición de Artistas Vascos celebrada con motivo del III Congreso de Estudios Vascos de Guernica. Su obra se tituló *El desembarco de Elcano en Sevilla*, del que existen dos copias hechas por el autor, una en la Diputación de Guipúzcoa y otra en el Museo Naval de Madrid. Posteriormente se utilizará esta imagen para decorar los billetes de 500 pesetas en los años 30. En 1929, acude al Salón de Otoño con el *Retrato del Padre Nemesio Otaño, S.J.* En 1930 presenta a la Nacional de dicho año *Don Ramiro* y ese mismo año obtiene el primer premio en el concurso de retratos de la reina regente María Cristina de Habsburgo-Lorena, convocado por el Ayuntamiento de San Sebastian. El segundo premio lo alcanzó Julio Moisés.<sup>218</sup> Salaverría ya había pintado un retrato de la reina en 1925 por encargo de la Diputación de Guipúzcoa. En 1934 fue nombrado profesor de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado.

Su formación en San Fernando había sido clásica. Estudió en el Museo del Prado a Velázquez, El Greco, Moro y Goya<sup>219</sup>. Junto a su maestro Menéndez Pidal, viaja por las altas sierras de Asturias para tomar apuntes y pintar. Pone su sensibilidad al servicio de los efectos de la naturaleza que le rodea.

Quiso viajar a Italia para conocer a los clásicos. Se presentó en 1909 a las plazas de pensionado de la Academia en Roma, el tema reglamentario era *La ofrenda en la ermita*. Fernando Labrada conseguiría la plaza. Ese año viaja a París, y le impresionan dos pintores franceses: Lucien Simón y Henri Martín.

En 1913 es becado por la Diputación de Guipúzcoa para la Academia de España en Roma, acude con el arquitecto Teodoro Anasagasti. En correspondencia, entrega a la Diputación el *Retrato de Joaquín María Ferrer*, ilustre guipuzcoano, que motivó una prórroga de la beca de dos años. Se le ha considerado también pintor del 98, como continuador del patetismo de Zuloaga, Gustavo de Maeztu y los escritores de la generación del 98.

Artista tradicional, a lo largo de su vida se le considera el precursor de la pintura renovadora<sup>220</sup>. Pintor de lo cotidiano será un destacado intérprete de su tierra. Pinta las costumbres, los tipos humanos y como fondo le gusta pintar los campos de su entorno. Son también numerosos los retratos familiares y de personalidades destacadas de la sociedad española. Hasta 1931 tendría una época importante como retratista produciendo las mejores de sus obras en este género.

Salaverría era una persona profundamente religiosa, y realizará pinturas de éste género, siendo su gran composición *La proclamación de la Virgen de Aránzazu como patrona de Guipúzcoa*, que se presentó en 1925 en el Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid. Una obra que le costó cinco años de trabajo, y que representa un episodio de historia religiosa, con paisaje y figuras resueltos de una manera plana y ornamental.

<sup>217</sup> “No negamos, ni el propio Salaverría lo niega, el parentesco de esta obra con la procesión de Lucien Simon, que es gala del Museo de Luxemburgo; pero tal parentesco no quita talla ni valor a la de nuestro artista.” PANTORBA, 1980, p. 221.

<sup>218</sup> VV.AA., 1990, p. 69.

<sup>219</sup> PANTORBA, 1948, p.10.

<sup>220</sup> VV.AA., 1990, p. 37.

Pintor de su tierra que siempre la mantendrá presente, fundamentalmente Lezo y San Sebastián. Era un pintor solitario, no asistió a las tertulias de cafés, tan frecuentes en la época. Debido a sus triunfos, cada vez pasa más tiempo en Madrid donde se encuentra cuando estalla la Guerra Civil y tuvo que refugiarse en la embajada de Finlandia. A través de Valencia se traslada a Francia para llegar hasta su pueblo natal. En 1940 ya estaba de nuevo en Madrid.

Es elegido el 14 de diciembre de 1942 académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para ocupar la vacante por fallecimiento de José Moreno Carbonero. Presentado por Marceliano Santa María, Luis Pérez Bueno y Enrique Martínez Cubells. Ingresa el 16 de mayo de 1944 con el discurso: “El cuadro de historia”, contestado por José Francés.

En 1948 hace una exposición en las Galerías Witcomb-Florida, Buenos Aires.

Ese mismo año se inaugura el nuevo Salón de Exposiciones del Círculo Cultural Guipuzcoano con un conjunto de obras de doce autores vascos, agrupados alrededor de Ignacio Zuloaga y de Salaverría.

En 1950 se emite un sello conmemorativo de San Francisco Javier con un fragmento de su cuadro dedicado al santo, grabado por la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre.

En 1951 se le nombra vocal del Museo Nacional de Reproducciones Artísticas.

En mayo de 1952 participa por última vez en la Exposición Nacional de Bellas Artes, unos meses después, el 14 de julio, fallecía, mientras trabajaba restaurando las pinturas del techo de la Iglesia de San Francisco el Grande.

### **FRANCISCO LLORENS DÍAZ** (A Coruña, 1874 - Madrid, 1948).

Nace en A Coruña, su padre era catalán y se dedicaba al comercio de importación. Compagina su carrera comercial con los estudios en la Escuela de Artes y Oficios de A Coruña, donde asiste a las clases del pintor Román Navarro. Finalmente se decide por la pintura y se traslada a Madrid, a partir de 1892, para acudir a la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, siendo alumno de Carlos de Haes. En el Museo del Prado tiene la oportunidad de hacer copias de los grandes maestros, especialmente de Velázquez, Murillo y Rubens. Completa su formación en el taller de Joaquín Sorolla, asimilando su peculiar tratamiento de la luz. En estos años pinta cuadros de figuras y de paisaje. No será hasta unos años después cuando de prioridad al paisaje sin olvidar otros géneros como el retrato, los bodegones o pinturas de interior.

Como era habitual entre los artistas de esta época se presenta a la Exposición Nacional de Bellas Artes. En 1895 obtiene Mención honorífica, el mismo reconocimiento que recibe en 1899. Asiste a las tertulias de los cafés.

Se presenta a las oposiciones a Roma convocadas en 1899 obteniendo la plaza después de tres tribunales, por lo que se incorporaría a la promoción con bastante retraso. En Roma estará entre 1902 y 1906. Como era habitual, los becarios tenían la posibilidad de viajar por Europa y la promoción de becarios de Llorens tuvo especial atracción por Bélgica y Holanda, países en los que el pintor gallego disfrutó mucho. También viajará a París, quedando seducido por Cézanne y los impresionistas.

A su regreso a España se presenta a la Exposición Nacional de 1906 con *La encina*, premiado con tercera medalla. El mismo galardón lo recibe en la Exposición de Barcelona de ese mismo año. Regresa a su Galicia natal.

Durante este periodo sus paisajes se caracterizan por el sorollismo aprendido en su periodo de formación.

En 1908 obtiene por *Pastoral* medalla de segunda en la Exposición Nacional de Bellas Artes y por *Mar de Capri* otra segunda medalla en una Exposición de Buenos Aires.

Oposita a la cátedra de Dibujo de las Escuelas de Comercio y obtiene la plaza de Barcelona, pero al permanecer vacante la plaza de Madrid la solicita y consigue el traslado. En Barcelona tuvo contacto con los más significativos representantes del modernismo catalán: Rusiñol, Casas, y más que con ningún otro, con Mir.

Se presenta a la Nacional en 1910, 1912 y 1915 no obteniendo recompensa.



Con la obra *Valle de Samoedo*, para Lafuente Ferrari una de sus mejores obras, obtiene una primera medalla en la Exposición Internacional de Panamá en 1916.

Según Antonio de Hoyos y Vinent: “La personalidad de Francisco Llorens es enormemente interesante y destacase con extraordinaria altitud en nuestro arte actual. Pero entiéndase bien; para conseguir esta originalidad no ha necesitado el artista recurrir a violentos efectos de luz o de color, a raras audacias de dibujo ni a interpretaciones arbitrarias; tampoco ha tenido que buscar oscuras exégesis al símbolo. No ha hecho sino dejarse llevar de su temperamento e interpretar al natural según su sentir. Pero justamente cuando se es un artista de verdad, un gran artista, y el Sr. Llorens lo es, basta esto para destacar con finos y claros trazos, aún en momentos como este en que hay un verdadero florecimiento de obras estéticas.”<sup>221</sup>

Será en 1922 cuando con *Rías bajas* consigue la tan deseada primera medalla en la Exposición Nacional. De forma frecuente seguirá enviando obras a estas exposiciones.

La Guerra Civil le sorprende en Madrid y se traslada a Valencia con el Gobierno republicano, lo que supuso su vuelta a la luz mediterránea, influido de nuevo por el ambiente de Sorolla. Al concluir la contienda, alterna su residencia entre A Coruña y Madrid.

Es elegido académico de número de la clase de profesor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 21 de diciembre de 1942, tras ser presentado por Fernando Álvarez Sotomayor, Fernando Labrada y Enrique Martínez Cubells para cubrir la vacante por desconocerse el paradero de José María López Mezquita. Ingresó el 14 de junio de 1943, su discurso fue contestado por Andrés Ovejero Bustamante.

Tuvo conocimiento de que la cátedra de Paisaje de la Escuela de Bellas Artes de Madrid estaba vacante y pensó presentarse a la convocatoria que poco tiempo después lo descartó.

Tras una larga enfermedad murió el 11 de febrero de 1948. Ese mismo año la Academia de A Coruña inauguró en el Ayuntamiento de su ciudad una exposición retrospectiva del pintor, el catálogo iba precedido de una biografía de José Luis Bugallal.

En 1950 dos cuadros suyos figuraron en el Salón de Otoño como homenaje póstumo.

La exposición más amplia fue la que se abrió en el Salón Goya del Círculo de Bellas Artes, organizada por las hijas del pintor bajo el patrocinio del Centro Gallego en Madrid.

Está considerado el indiscutible maestro del paisaje gallego. Su constante preocupación es por la luz, la técnica abocetada y la riqueza cromática. Se le considera, junto a Sotomayor, el verdadero artífice del resurgimiento de la pintura gallega en el primer tercio de siglo.

“En general podemos afirmar que hay en Llorens una comunidad con los hombres de la generación del 98 en la actitud vital, en un deseo de interpretar el paisaje, de interiorizarlo a través de un sentimiento de identificación con la propia tierra y que responde a una concepción humanista de la naturaleza.

Por otra parte, detrás de su pintura se encuentra la figura del pintor inglés John Constable. Pero sobre todo esto, la obra de Llorens responde a una estética que pudiéramos incluir en el llamado posimpresionismo, concretándonos especialmente en esta tendencia siempre presente a lo largo de su obra, de valorar la forma, de definir nítidamente el dibujo, en contra de la vaporosidad y casi abstracción en que había caído el impresionismo francés. En este sentido, Llorens parte del instante momentáneo y pasajero, para eternizarlo, llevándonos, en definitiva, a un modo que supera la fugacidad impresionista. Por otro lado, existe en Llorens un deseo de componer sus cuadros variando y modificando diversos elementos del natural hasta conseguir el efecto compositivo deseado, tal y como hacía Cézanne, por ejemplo, en contra de la simple acotación del panorama a representar al que procedían los impresionistas. En tal aspecto se observan, en ambos maestros, una serie de afinidades compositivas que se pueden resumir en la representación de amplios panoramas tomados desde una cierta altura, reservando, a lo lejos, un pequeño espacio para el celaje.

---

<sup>221</sup> HOYOS Y VINENT, 1988, p. 87.

Más aún, al igual que en Paul Cézanne, Llorens, tiende siempre a representar panoramas en calma, que nos dan una sensación placentera, de serenidad, con el empleo de unas tonalidades diáfanos y luminosas. Sin embargo, una de las características que mejor definen su pintura es su constante filiación modernista, de un modernismo siempre atemperado, que proviene de sus contactos con los artistas catalanes. Una ligera sinuosidad en la línea, que se manifiesta especialmente en los reflejos plateados de su bajamar, y que se conservará hasta sus últimas obras.

La personalidad de Francisco Llorens debemos valorarla, sin embargo, más por su aguda capacidad de observación que por su fuerza imaginativa. Esa sutilidad en la contemplación aparece acompañada de una intensa sensibilidad, que se transforma, especialmente, en una primordial obsesión por la captación de la luz. Lafuente Ferrari dice que Llorens es el pintor de la luz gallega. Con esta definición nos da el ilustre historiador una de las mejores interpretaciones de toda su pintura.

Además de esto, podemos añadir que en su obra se refleja una muy personal concepción del paisaje, de tal modo que la subjetividad del pintor está siempre por encima de cualquier identificación de sus pinturas con una realidad pretendidamente fotográfica.”<sup>222</sup>

### **VALENTÍN DE ZUBIAURRE AGUIRREZÁBAL** (Madrid, 1879 - 1963)

Valentín de Zubiaurre nace en Madrid. Su padre, el compositor Valentín de Zubiaurre, era maestro organista de la Capilla Real, y académico de número de San Fernando. El deseo de su padre era que sus hijos siguieran estudios de música, pero la fatalidad hizo que los dos, Valentín y Ramón, fueran sordomudos, lo que le determinó a orientarles hacia las artes plásticas.

Cuenta el Marqués de Lozoya que los hermanos Zubiaurre recibieron una educación perfecta, de acuerdo con la pedagogía especializada de la época, que les permitió entenderse perfectamente no sólo en español sino también en francés, facilitándoles a seguir las diversas corrientes literarias y artísticas de su tiempo<sup>223</sup>.

Valentín de Zubiaurre recibe las primeras clases de dibujo de un pintor también sordomudo, Daniel Perea, famoso por sus composiciones taurinas en “La lidia”. Posteriormente ingresa en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, en 1894, con maestros como Haes, Alejandro Ferrant, Muñoz Degraín y Moreno Carbonero. En 1898 viaja por los Países Bajos, Francia e Italia para completar su formación. En 1899 empieza a exponer en la Exposición Nacional de Bellas Artes y en 1901 obtiene consideración de tercera medalla por el conjunto de su obra. En 1902 obtiene una beca de la Diputación foral de Vizcaya para viajar a Italia en compañía de su hermano Ramón, una vez que hubo superado los obstáculos que le supusieron de cara a la obtención de la misma la circunstancia de haber nacido fuera de Vizcaya. Este viaje se considera el punto de partida de la mayoría de edad artística de ambos hermanos. En 1905 es becado de nuevo por la Diputación de Vizcaya y se instala en París, capital de la modernidad. Entra en contacto con la pintura moderna, especialmente con el impresionismo, corriente de la que aprende el secreto del color.

Valentín Zubiaurre era gran admirador de la pintura de los primitivos italianos y flamencos, El Greco, los impresionistas franceses, Darío de Regoyos y Anglada Camarasa. Sin embargo, de Velázquez y Sorolla decía “que no eran otra cosa sino maravillosas máquinas fotográficas desprovistas de sensibilidad”<sup>224</sup>.

Sus galardones son numerosos: en 1908 es premiado con medalla de oro en la Exposición Internacional de Valencia y en la Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza; ese mismo año obtiene medalla de plata en la Nacional de Bellas Artes de Madrid con la obra *A las doce*; en 1909 le conceden la medalla de oro de la Exposición Internacional de Munich y en la de

---

<sup>222</sup> TRAVIESO MOUGAN 1988, pp. 97-98.

<sup>223</sup> LOZOYA, 1964, pp. 8-9.

<sup>224</sup> LOZOYA, 1963, p. 9.

Santiago de Compostela; un año después recibe la segunda medalla de la Exposición Universal de Buenos Aires; en 1911 participa en la Universal de Bruselas, recibiendo diploma de medalla de oro y en la Exposición Universal de Barcelona, le entregan medalla de oro también; en 1915 consigue medalla de oro en la exposición Universal de San Francisco, California, y un año después el mismo galardón en la Internacional de San Diego, así como el Gran premio de la Universal de Panamá; en 1917 alcanza la primera medalla de la exposición Nacional de Bellas Artes con su obra *Versolaris*.

Una de sus primeras exposiciones monográficas la realiza en la sede bilbaína de la Asociación de Artistas Vascos<sup>225</sup>, dentro de la intensa programación expositiva que la Asociación desarrolló a partir de 1915. Participó en la exposición Primera Exposición de la Asociación de Artistas Ibéricos de 1925<sup>226</sup>, celebrada en el Palacio de Exposiciones del Retiro durante los meses de mayo a julio.

Entre otros reconocimientos, en su curriculum para la presentación de su candidatura para académico de número de San Fernando destaca que era caballero de la Legión de Honor francesa, miembro de la Society Hispanic de Nueva York y miembro de la Societe National des Beaux Arts de París.

Elegido académico de número en la sesión extraordinaria del 22 de enero de 1945, para cubrir la vacante, por fallecimiento, de José Garnelo, a propuesta del Marqués de Lozoya, Elías Salaverría y Luis Pérez Bueno. Ingresa el 21 de junio de 1945 con un discurso sobre “Pintores mudos y sordos en la historia de España”. Contestado por Marceliano SantaMaría.

En 1957 recibe la medalla de honor de la Exposición Nacional de Bellas Artes y en 1959 la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio.

Durante toda su vida artística mantuvo estudios en Madrid y en la casa familiar de Garay. Infinidad de veces pintaría el paisaje de las montañas de Durango como marco de las escenas con personajes de la tierra. Dice el Marqués de Lozoya que siguiendo a los pintores primitivos envolvía a sus modelos en una luz crepuscular que armonizaba las figuras con el paisaje de su entorno<sup>227</sup>. En la segunda década del siglo XX, descubre Castilla. Invitado por el Conde de Cheste, también sordomudo, vivió en su magnifico palacio segoviano durante algún tiempo. Atraído por los tipos y el paisaje castellano, que tan profusamente utilizó en su pintura, capta el mito del paisaje castellano.

Cultivó una pintura costumbrista, en la que proliferan los temas vascos y castellanos. La solidez de las figuras se compenetraba con un hondo sentido del colorismo. Nunca renuncia ni a la solidez de su composición, ni al colorido o al sentido de la luz tradicional. Su pintura regionalista se considera un deseo de recrear temas y paisajes rurales frente a la ciudad moderna e industrial.

Cuenta el Marqués de Lozoya que a las tertulias que tenía en su estudio de la calle Cedaceros asistían Juan Ramón Jiménez y Zenobia, Azorín, Ricardo Gutiérrez Abascal-Juan de la Encina- y buen número de artistas y escritores.

Valentín repitió incesantemente los temas. Sus tipos y paisajes, los pintaba finalmente de memoria. En sus últimas obras se aprecia el conocimiento profundo de Zurbarán.

Murió el 24 de enero de 1963, en Madrid.

En 1964 la Dirección General de Bellas Artes y el Jurado de la Exposición Nacional de Bellas Artes, en homenaje al pintor le dedican una sala para la que se editó un pequeño catálogo. Dice Bernardino de Pantorba que la Exposición, tan cargada de artistas impotentes y de obras

---

<sup>225</sup> Creada en 1911 tenía como objeto fomentar el desarrollo de las Bellas Artes, organizando exposiciones de arte antiguo y moderno, concursos, conferencias y cuantos actos se relacionaran con cuestiones artísticas. También pretendía poner en relación a los artistas que pertenecieran a la Asociación con las entidades similares del resto de España y países extranjeros, y ser una muestra de la cultura artística de Bilbao, concurriendo a las exposiciones que otros países organizaran.

<sup>226</sup> Estudiada por Javier Pérez Segura. Considerada como el primer hito en la consolidación del arte moderno en el interior del país.

<sup>227</sup> LOZOYA, 1963, p. 10.

monstruosas, la pintura de aquel hombre que había muerto a los ochenta y tres años, parecía la “pintura de un gigante...”<sup>228</sup>

**JULIO MOISES FERNÁNDEZ DE VILLASANTE** (Tortosa, Tarragona 1888 - Suances, Cantabria, 1968)

Nace en Tortosa en 1888, su padre era marino de guerra, Fernando Fernández. Su infancia transcurre en Tortosa. Más tarde, su familia se traslada a La Guardia, A Coruña, donde con siete años pinta sus primeras tablitas al óleo. Unos años después su familia se marcha a Cádiz y en la Escuela de Bellas Artes realiza sus primeros estudios artísticos con Fernando Abarzuza con quien entre 1909 y 1910 decora el Gran Teatro de la ciudad y restaura las pinturas del Antiguo Hospital de Mujeres.

En 1912 se traslada de nuevo su familia a Barcelona y establece su estudio iniciando con gran éxito su carrera como retratista. Celebra su primera exposición individual en el Salón Parés y concurre a la Exposición Nacional de Bellas Artes obteniendo una tercera medalla por *Vía Crucis*.

Gozaba de una importante clientela pero sabía que el éxito artístico lo obtendría con las medallas de las Nacionales. Se presenta en 1915 y obtiene segunda medalla con *Seminaristas de Vich*. En 1917 había presentado *Retrato de mi madre*, retrato con el que recabó magníficas críticas<sup>229</sup>. Pero el objetivo era la primera medalla que suponía su consagración. La obtiene en 1920 con el cuadro *Retrato*, un retrato de una elegante dama de la alta sociedad.

En 1923 se traslada a Madrid y se queda con el antiguo estudio que tenía Sorolla en el pasaje de la Alhambra, creando poco después la Academia Libre de Madrid por donde pasarán Penagos, Dalí, Juan Cristóbal y Eduardo Vicente entre otros. Un año después presenta su primera exposición en Argentina, en la sala Witcomb. En su viaje parece que también retrata a las figuras más distinguidas de los países sudamericanos.

En sus retratos se destaca su elegancia y sencillez de pintura.

Tras el enorme éxito obtenido con su exposición y de regreso a España pinta retratos para la Familia Real con destino a las embajadas del Vaticano y Bruselas. Su fama no deja de crecer. Se instala en un nuevo estudio, en la calle Lope de Vega. Dentro de su producción hay que añadir a los retratos, los paisajes, cuadros de géneros, desnudos y composiciones.

En 1931 se aleja de Madrid durante algún tiempo a la villa cántabra de Suances adquiriendo una casa a la que se trasladaría cada verano hasta su muerte.

En 1934 participa por única vez en la Bienal de Venecia y al año siguiente vuelve a realizar una larga y exitosa gira por varios países sudamericanos, algunos de cuyos museos le adquieren obra para sus fondos y expone en la galería Witcomb.

La guerra civil le sorprende en Suances. Tras la guerra regresa a Madrid y participa en diversas exposiciones colectivas en Madrid y Barcelona.

En 1942 gana la cátedra de la Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando, de la que será subdirector primero y en 1946, tras el fallecimiento de Manuel Benedito, director hasta su jubilación.

Es elegido el 5 de mayo de 1947 académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para ocupar la vacante por fallecimiento de Enrique Martínez Cubells. Presentado por Manuel Benedito, Marceliano Santa María y Fernando Labrada.

Ingresa el 30 de diciembre de 1947 con el discurso: “La Real Academia de San Fernando y la Escuela Central de Bellas Artes”, contestado por José Francés.

Obtuvo medalla de oro en la exposición de San Francisco, California, y medalla de plata en la de Panamá. Académico correspondiente de la Hispano-Americana de Cádiz y recibió la cruz de Carlos III.

---

<sup>228</sup> PANTORBA, 1980, p. 356.

<sup>229</sup> LAGO, 1917, p. 11.

**JOSE RAMÓN ZARAGOZA FERNÁNDEZ** (Cangas de Onís, Asturias, 1874 - Alpedrete, Madrid, 1949)

Inició sus estudios en la Escuela de Artes y Oficios de Oviedo y en 1892 envió a la Exposición Nacional de Bellas Artes el cuadro *Costumbres de la ribera*. En 1897 vuelve a concurrir a la Exposición Nacional de Madrid con la obra *La lección* y le otorgan una mención honorífica. Unos meses después obtenía una beca de la Diputación Provincial de Oviedo para estudiar en la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, durante cuatro años, al finalizarlos, de nuevo se presenta a la Exposición Nacional y obtiene una segunda medalla por la obra *El niño enfermo*.

En 1904 obtiene una plaza de pensionado por la pintura de Historia en la Academia de España en Roma. El tiempo de la beca era de cuatro años pero se le prorrogó dos años con el fin de que pudiera realizar un encargo de pintura que se le había hecho. Durante estos años visitó museos y exposiciones de arte por las distintas capitales de Europa. Pasó temporadas en París, Londres, Bretaña, Holanda y Alemania. En Bretaña pintó cuadros de composición con tipos regionales, en París y Londres, elegantes retratos y en Alemania descubrió a Matias Grünewald, por quien sintió gran admiración.

En 1906 presenta a la Exposición Nacional un cuadro titulado *Orfeo en los infiernos*, con el que obtiene de nuevo segunda medalla. En el catálogo de la exposición decía que residía en Roma y que era discípulo de Menéndez Pidal.

En 1915 obtiene la primera medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes, *Retrato de Mr. Th. Stanton*, Había presentado cuatro retratos.

También concurrió a exposiciones del extranjero. En 1913 se presenta al Certamen Internacional de Munich con su cuadro *Tipos de Bretaña* y obtiene una medalla de oro. Al año siguiente, obtiene una mención honorífica en el Salón de París. También expuso en Londres, Venecia, Viena, Roma, Berlín y Buenos Aires.

En 1923 realizó una exposición de sus obras en el Salón del Palacio de Bibliotecas y Museos, que luego viajó a Bilbao.

En 1925 ganaba por unanimidad un concurso para pintar varios techos en las plantas tercera y séptima del nuevo edificio del madrileño Círculo de Bellas Artes en la calle de Alcalá. Siguiendo el concepto tradicional del arte decorativo, realizó tres plafones representando alegorías de la Aurora, el Día y la Noche.

Otro aspecto a destacar en la carrera artística del pintor es su labor docente. Impartió clases, a partir de 1928, en la Escuela de Artes y Oficios y en la Escuela de San Fernando donde primero fue profesor auxiliar numerario de las enseñanzas de pintura y luego catedrático de Estudios Preparatorios de Colorido, sucediendo a Cecilio Plá. También dirigió una academia particular para enseñar dibujo a los aspirantes al ingreso en la Escuela Superior de Arquitectura, la "Academia Zaragoza" que en los años 20 alcanzó su mayor auge.

Es elegido académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 5 de abril de 1948 a propuesta de Fernando Álvarez Sotomayor, Manuel Benedito y Pérez Bueno para ocupar la vacante por fallecimiento de Francisco Llorens. No llegaría a ingresar, fallecería el 29 de julio de 1949.

**DANIEL VÁZQUEZ DÍAZ** (Nerva, Huelva, 1882-Madrid, 1969)

Vázquez Díaz nace en 1882 en la pequeña localidad de Nerva, en Huelva. Con ocho años ya pone de relieve sus notorias habilidades pictóricas en un retrato que hace del Litri. En su familia no había antecedentes artísticos, su padre tenía un comercio de tejidos en su pueblo. Por voluntad paterna, se traslada en 1897 a Sevilla para estudiar Comercio en la Escuela Oficial. En aquellos años compagina sus estudios con clases nocturnas de dibujo y pintura en el Ateneo y se empieza a introducir en los ambientes culturales sevillanos entablando relación con escritores y artistas.

Durante aquellos años tendrá ocasión de conocer la pintura casticista sevillana de Jiménez Aranda, Gonzalo Bilbao o José Villegas y que refleja en algunos de sus cuadros, como en *Familia campesina*, de 1899. Durante su estancia en Sevilla, sus temas pictóricos giran fundamentalmente en torno a toreros y tipos populares.

Pero también tendrá contacto con pintores de signo moderno ya que por aquellos años se instalan en Sevilla los pintores Francisco Iturrino e Ignacio Zuloaga<sup>230</sup>. Comparte pensión con el pintor Ricardo Canals y su esposa Benedetta. Canals le descubre la pintura impresionista y alimenta su deseo de viajar a París.

Concluye sus estudios de Mercantil, y por deseo paterno, empieza a trabajar de contable en unos almacenes de tejidos. Pronto decide abandonar la carrera comercial para dedicarse de lleno a la pintura.

Con el apoyo de su padre, que cubrirá los gastos de su estancia, se traslada a Madrid en 1903. Realiza la prueba de ingreso en la Escuela Superior de Bellas Artes; es rechazado, y estudiará por su cuenta. Pasará largas horas en el Museo del Prado copiando obras de El Greco, Velázquez, Zurbarán, Goya y los venecianos, recibiendo encargos del Museo de la Habana. Al poco tiempo de llegar a Madrid conoce a Ricardo Baroja, de quien será gran amigo y quien le invitará a las tertulias en su casa, entrando en contacto con la intelectualidad madrileña del momento.

En 1904 participa por primera vez en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, obteniendo una mención honorífica con la obra *Retrato de Gloria Laguna*, que mostraba su relación con el mundo del teatro. Esta afición, iniciada en su etapa sevillana y acrecentada en Madrid, le lleva a asistir asiduamente a representaciones, e incluso a acudir a clases de declamación. Tras su estancia de tres años en Madrid, decide marchar a París en 1906. De camino hacia la capital francesa, se detiene en Fuenterrabía. Sus tipos andaluces son sustituidos por imágenes de el mar y de un paisaje húmedo e inicia lo que denomina “Instantes”. A finales de septiembre llega a París procedente de San Sebastián, con una colección de cuadros pintados en los últimos años. Se instala en un hotel en el corazón de Montmartre y el mismo día de su llegada conoce al pintor Amadeo Modigliani quien le introduce en el entorno de la bohemia artística parisina. No pierde el contacto con España, continua enviando obras a las Exposiciones Nacionales y realizando viajes sobre todo en épocas estivales. En París contacta con la obra de Cézanne, Gauguin, Renoir y Matisse. Continúa su amistad con Iturrino, Canals o Juan Gris. Conoce a Anglada Camarasa, Sunyer, Durrio, Echevarría, Picasso o al escultor Emile-Antoine Bourdelle, a quien enseguida considerará como maestro y cuya amistad frecuentará a lo largo de su etapa parisina. El mismo año de su llegada contacta con el marchante holandés, M. Calisk, a quien había conocido en Sevilla y le organiza en su casa una exposición en la que se venden casi todos los cuadros expuestos. Participa en diversos Salones parisinos (Salón de los Independientes, Salón de Otoño, Salón Oficial de la Sociedad de Artistas franceses), realiza dibujos para revistas y periódicos, viaja por diversos países europeos como Bélgica y Holanda, y organiza exposiciones individuales. Las obras que va realizando reflejan la influencia de corrientes artísticas del momento, como el *Café de París*, que recuerda tanto por la técnica como por el tema a la pintura impresionista de Renoir, Monet, Degas, etc. En 1908 conoce a la danesa Eva Preetsmann Aggerholm que estudiaba pintura. Con ella, tres años después, contrae matrimonio en la catedral de Copenhague. Eva abandona la pintura para dedicarse en lo sucesivo a la escultura. En 1912 realiza numerosos retratos de artistas y personalidades de su entorno, iniciando su galería de retratos de “Hombres de mi tiempo” que continuará hasta poco antes de su muerte. Una serie iconográfica, en la que las grandes figuras del arte, del teatro, de la literatura, de la poesía y de la crítica posaron ante él y que constituye un testimonio inestimable de su época y una gloria para su lápiz de dibujante. Este mismo año pinta *Torero muerto* que en 1915 envía a la Exposición Nacional de Bellas Artes y obtiene medalla de tercera clase.

---

<sup>230</sup> Es conocida la enemistad que hubo entre Zuloaga y Vázquez Díaz desde que Zuloaga visitó en Sevilla el estudio de Vázquez Díaz en el Convento de los Remedios, en Triana, y le pronosticara que nunca sería pintor.

En 1918 regresa a Madrid. Su pintura de entonces muestra la asimilación del impacto que le había producido en París la obra de Cézanne y el primer cubismo, a cuyo nacimiento había asistido. En sus obras se aprecia su preferencia por la organización arquitectónica del cuadro, la energía y la claridad en sus líneas y la transposición del color en armonías cromáticas ordenadas según las exigencias compositivas. En este sentido es un artista que recogió la herencia de Cézanne.

Vázquez Díaz además de colaborar en la prensa con ilustraciones también escribió artículos contando sus experiencias y sus opiniones sobre personalidades que había conocido. Sobre la influencia del cubismo en la pintura de Vázquez Díaz también se ha hablado con frecuencia, sobre todo, en relación con sus obras en los que faceta las partes, creando unas estructuras compositivas que nos recuerdan al cubismo. Sin embargo, él nunca lo reconoció. No le interesó la desvirtualización o descomposición de la imagen figurativa como proponía el cubismo. En sus retratos aparentemente sigue la técnica de simplificación postcubista, pero no podemos olvidar la influencia de Bourdelle, sus retratos tienen mucho de tallas en madera, corporeidad de escultura.

Bien, pues una vez instalado en Madrid, expone en el Salón Lacoste, en la carrera de San Jerónimo, obteniendo críticas muy contrapuestas. Por un lado, se le tachaba de afrancesado y antiespañol y por otro, recibió opiniones muy favorables por parte de los críticos más abiertos a la modernidad.

Fue el gran maestro de varias generaciones. Referente de la modernidad para todos ellos. Su labor de magisterio la impartió desde la Escuela de Bellas Artes y desde su casa, en un primer momento en su estudio de la calle Lagasca y a partir de 1930 en la calle María de Molina. Salía poco de su casa pero por ella pasaban los discípulos, críticos e intelectuales que le informaban del acontecer artístico. Fueron discípulos suyos Álvaro Delgado, García Ochoa, Martínez Novillo, Rodríguez Acosta, Rafael Botí, Rafael Canogar, entre otros.

Firmará el primer manifiesto de la Sociedad de Artistas Ibéricos<sup>231</sup>, sin embargo, no participará en la exposición de 1925.

Consigue medalla de plata en la Internacional de Barcelona de 1929. Participa en las exposiciones organizadas por la Sociedad de Artistas Ibéricos<sup>232</sup> en octubre de 1932 en el palacio Charlottenborg de Copenhague que luego se trasladaría a Berlín, en diciembre del mismo año.

En 1933, gana la cátedra de Pintura y Composición decorativa que mantendrá hasta 1936. Un año después, en 1934, obtiene la medalla de primera clase en la Exposición Nacional del Bellas Artes por su *Retrato del escultor Dimitri Tzapline*, obra que fue adquirida por el Estado español en la exposición para el Museo de Arte Moderno.

Entre 1929 y 1930 había pintado, bajo el patrocinio de Alfonso XIII, los frescos de la Rábida con temas relacionados con el descubrimiento de América.

La primera medalla de la Exposición Nacional, junto con la cátedra recién obtenida y la fama de sus murales de La Rábida, convierten a Vázquez Díaz en un artista plenamente consagrado en los años inmediatamente anteriores a la guerra civil.

Al estallar la guerra civil, rechaza la invitación del Gobierno Republicano para trasladarse a Valencia. Permaneciendo en su casa-taller de María Molina custodiando buena parte de su obra, encerrado en su pintura y cultivando su afición a la música. Durante el conflicto pinta *Las*

---

<sup>231</sup> Entre otros objetivos, se proponían resolver la ausencia de circuitos de exposición así como la promoción del arte moderno que se realizaba en el interior peninsular.

<sup>232</sup> Primera exposición de arte español contemporáneo que la II República realizaba en el extranjero. La organizaba la Sociedad de Artistas Ibéricos que aprovechando el éxito de crítica y público editó un manifiesto donde señalaban que no aludían a ideología racial de ningún orden sino a la circunscripción peninsular de “nuestra tierra”. Defienden “el arte moderno pero no por “moderno” – lo “moderno” por sí solo no tiene en arte sentido – sino por creer que ese arte contiene en sí, bajo apariencias multiformes y cambiantes, las leyes más eternas y más fundamentales de la estética”.

*cuadrillas de Lagartijo, Frascuelo y Mazzantini*, y continúa impartiendo clases. En el exterior de su casa se colgaron carteles con el rótulo: “Pueblo, respeta esta casa que es casa de cultura”. Después de la guerra volverá a las enseñanzas de San Fernando ocupando la cátedra de Pintura Mural, reconociéndose así su obra magistral de los frescos de La Rábida.

Recibe en 1942 el primer premio de grabado en la Exposición Nacional de Barcelona.

En 1949 fue elegido académico de número en la sección de profesores. Se convocó la vacante de José Ramón Zaragoza y para la que se propusieron a dos candidatos: Por un lado, Daniel Vázquez Díaz a propuesta de Julio Moisés, Valentín Zubiaurre y Elías Tormo. El otro candidato, Eduardo Martínez Vázquez a propuesta de Fernando Labrada, Eugenio Hermoso y Luis Pérez Bueno. Vázquez Díaz entrega un *Autorretrato*, pero respecto al discurso el tiempo discurre sin que lo presentara. Se suceden varias prórrogas y cuando está definido el mes y el académico que representaría a la Academia en el ingreso, presenta la renuncia y retira su *Autorretrato*. El motivo, una carta abierta publicada en la prensa firmada por un amplio número de académicos. La carta iba dirigida al presidente del jurado de la Exposición Nacional de Bellas Artes. Aquel año, 1954, había sido invitado Anglada Camarasa a la exposición y Vázquez Díaz esperaba la medalla de honor. Los académicos firmantes solicitaban la medalla de honor para Anglada Camarasa. Sin embargo, el jurado finalmente, aplicando el reglamento, otorgó la medalla a Vázquez Díaz. Aquel año había presentado *Cuadrilla de Juan Centeno, el Pío XII y D. Francisco en el sillón rojo*.

Ingresa en la Academia en 1968, ocupando la vacante por fallecimiento de Fernando Álvarez Sotomayor. En esta ocasión la obra donada fue el cuadro de *Los Hermanos Baroja*, pintado en 1925, y un discurso con el mismo nombre “Los hermanos Baroja”. Moriría un año después y su familia donaría otros dos retratos a la Academia: *Retrato del Duque de Alba* y el *Retrato de Don Elías Tormo*.

Daniel Vázquez Díaz es una de las personalidades más destacadas del panorama artístico español de la primera mitad del siglo XX. Un pintor que se sitúa entre un clasicismo moderado y los vanguardistas más rompedores, desempeñando un papel renovador en la pintura española. Pero no solamente tenemos que destacar su aportación por su práctica artística, sino que también será importante su magisterio, formando a numerosos jóvenes que serán maestros destacados posteriormente. Había vivido en París entre 1906 y 1918, cuando se había iniciado la gran transformación del arte tradicional, y se rompía con todo el arte anterior. Vázquez Díaz sigue las coordenadas de su tiempo, pero gozó de independencia propia y nunca se adhirió a ninguna tendencia. Asimilará las nuevas corrientes que reflejará en sus obras poniendo de manifiesto su carácter constructivo, su interés por el color y sus figuras monumentales aplicado fundamentalmente a dos géneros, el retrato y el paisaje.

En su relación de méritos también destaca: medalla de oro en Versalles, 1912, “Sociétaire” de la Naacionales de Beaux Arts de París en 1914, medalla de plata en Filadelfia, 1921, medalla de oro en la internacional de París de 1925. Socio de honor del Círculo de Bellas Artes de Madrid y del Salón de Otoño. Autor de las decoraciones “La ruta del Cid” “La Ruta de Santiago” “El diablo cojuelo” y “España monumental” en el pabellón del Patronato Nacional de Turismo de Sevilla en 1925. Medalla de oro en Sevilla en la Exposición Iberoamericana, 1925. Sala de honor en la exposición de Berlín de 1944 y en los Ibéricos en París (Pabellón de Jue de Paume) patrocinada por el Ministerio de Asuntos Exteriores. Gran Premio de la I Bial Hispanoamericana de 1951.

### **JOAQUÍN VALVERDE LASARTE** (Sevilla, 1896-Carmona, Sevilla, 1982)

Nace en Sevilla pero por vinculación familiar estuvo ligado a Carmona. Su vocación por la pintura fue temprana. Inicia su formación en Sevilla. En 1917 se traslada a Madrid para continuar sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, con profesores como Vera, Ferrant, Pradilla, Villegas y Muñoz Degraín. En 1921 recibe una beca para la Academia de España en Roma y en 1922 viaja a la ciudad Eterna, quedando impresionado con los artistas del quattroceto (Paolo Uccello, Andrea del Castagno, y sobre todo Piero de la Francesca), de



los que, según sus palabras, aprendió la claridad y el orden, además de recibir su vocación muralista.

Su primer envío reglamentario fue la copia del fresco del Pinturicchio, *Santa Catalina*, en las Salas Borgia del Vaticano. El envío del segundo año, titulado *Cuatro desnudos al aire libre*, no lo finalizó hasta el verano de 1925 debido a las dificultades económicas por las que atravesaba la Academia. Por el mismo motivo no pudo realizar el ejercicio reglamentario fuera de Italia.<sup>233</sup> Para la ejecución del trabajo del tercer y cuarto año se estableció en Capri durante el año 1927. Allí pintó *El molino*, lienzo que presentó primero en Roma y luego en la Exposición Nacional de 1930, obteniendo una polémica segunda medalla. La primera la obtendría dos años después por el cuadro *Ayer*, pintado en la Alberca. En Roma también pintará, en 1925, el magnífico retrato doble del pintor Timoteo Pérez Rubio y su mujer, Rosa Chacel<sup>234</sup>. Como señalaría Lafuente Ferrari en la necrológica, “Valverde no recibió el impacto de París en la época del vanguardismo inicial, recibió el del movimiento italiano de renovación de la pintura por los años 20; en todo caso quiere decir que se había separado del español provincianismo de los pintores de su generación en la época de la vuelta al orden”<sup>235</sup>.

Para el edificio del Ministerio de Instrucción Pública, que había sido terminado en 1929 en la calle Alcalá, fue convocado un concurso en 1932. Se quería decorar con una gran composición pictórica el techo del salón de recepciones: *La Alegoría de las Bellas Artes*. Para Lafuente Ferrari era un reto el tema apartándose de la tradición académica de las alegorías neoclásicas<sup>236</sup>. Luis Moya<sup>237</sup> recordaba en su necrológica que para la preparación de los bocetos y cartones del fresco trabajó entre 1932 y 1934. Sin embargo, en pintarlo, tardó menos de cinco semanas. Aquel año recibió el Premio Nacional de Pintura Mural.

Opositó en dos ocasiones a las cátedras de la Escuela de San Fernando, la cátedra de Preparatorio de Colorido en 1942 y luego la de Colorido y Composición en 1946. Las pinturas para el ejercicio de oposición fueron *Moralidad* y un *Desnudo*. En invierno se dedica fundamentalmente a su cátedra de Colorido y Composición y en las campañas de verano solía elegir rincones de España como Sanabria, la Alberca o las Batuecas; en pequeños puertos del Cantábrico, Asturias, o en las rojizas tierras de Soria. De estas campañas trae suntuosos paisajes que no son estudios serviles del natural sino ordenadas arquitecturas que conllevan su contrapunto de inquietud. No desdeña la figura humana, si las pinta, refleja su vida interior, que será lo que le caracterice.

En su discurso de ingreso en la Academia denuncia algunas de las más graves limitaciones de la pintura moderna: su fragmentarismo, su incapacidad o impaciencia para llevar a punto de perfección lo que el talento puede haber entrevisto, como un chispazo, en un momento feliz. En consecuencia, él lo ve en unidad total, de modo que su composición equilibrada y compleja está densamente enriquecida con detalles significativos que él pinta con el mismo amor y cuidado que los trozos que pudieran parecer más esenciales. Esto nos puede explicar su gusto por las grandes composiciones y la elaboración intermitente a que sometió sus obras más importantes.

Su mala salud hizo que tras obtener su cátedra en la Escuela de Bellas Artes fuera muy escasa su dedicación a su obra personal lo que explica su reducida producción. La elaboración de sus cuadros era lenta, lo que le permitía transformar lo trazado. Lo que solía llevarle tiempo era la composición de bocetos hasta resolver la obra definitiva que luego pintaba con rapidez.

Valverde no ha realizado ninguna exposición personal. Además de las Nacionales citadas, solo prestó obras para Exposiciones Internacionales en las que fue requerido: Bienales de Venecia de 1930, 1934, 1942 y 1950. Las Internacionales de Pittsburgh, de 1931 y 1936 y las exposiciones de pintura española de Berlín, 1942; Buenos Aires, 1947; El Cairo, 1950 y Alejandría, 1950.

---

<sup>233</sup> CASADO ALCALDE, 1998, p. 61.

<sup>234</sup> BLANCO OSBORNE, 2003, p. 20.

<sup>235</sup> LAFUENTE FERRARI, 1982 (a), p. 77.

<sup>236</sup> LAFUENTE FERRARI, 1982 (a), p. 79.

<sup>237</sup> MOYA, 1982, p. 83.

Luis Moya en su necrológica cuenta como en 1947 es invitado el pintor por Eugenio d'Ors a exponer cinco obras en el Salón de los Once pero a última hora, impreso el catálogo, no las envió.

Es elegido académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 1 de diciembre de 1952 a propuesta de Juan Adsuara, Enrique Lafuente Ferrari y Julio Moisés para ocupar la vacante por fallecimiento de Marceliano Santa María. Ingresó el 24 de junio de 1956 con el discurso “Observaciones sobre la pintura contemporánea”, contestado por Enrique Lafuente Ferrari.

En el momento de ingreso en la Academia de San Fernando, trabajaba en los cartones para decorar las exedras exteriores de la iglesia de la Universidad laboral de Gijón.

En enero de 1960 fue nombrado director de la Academia de España en Roma donde permaneció hasta 1967, cubriendo la vacante del Marqués de Lozoya.

### **ANSELMO MIGUEL NIETO** (Valladolid, 1881 - Madrid, 1964)

Nació en 1881 en Valladolid. Desde muy niño se manifiesta en él su vocación artística, inclinación que no contaba con ningún precedente en su familia de modestos comerciantes. Inicia su formación en la Escuela de Bellas Artes de Valladolid, con el pintor valenciano D. José Martí y Monsó, y más tarde su discípulo Luciano Sánchez Santarén. En 1900 llegaría Anselmo Miguel a Madrid. Trabajaría en una litografía, la Mateu, pudiendo asistir a clase por las tardes en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, coincidiendo con Arteta, López Mezquita, los Zubiaurre y Eugenio Hermoso. Acudirá a clase de Colorido con Alejo Vera y de Dibujo del Natural de Moreno Carbonero. En 1901 se presenta a la Exposición Nacional de Bellas Artes con dos retratos sin obtener ningún reconocimiento. En 1902 se le concede una beca de la Diputación de Valladolid para estudiar en Roma que le permitirá entrar en contacto con la obra de los grandes pintores del Renacimiento, fascinándole sobre todo la pintura de Rafael. También estudia a los florentinos, sobre todo Botticelli y venecianos que tanto influirían posteriormente en su obra. Al final de año regresa a Valladolid y solicita a la Diputación una beca para estudiar en París. Estudiará las obras de los grandes maestros conservados en los museos – especialmente el Louvre – y se interesa por las nuevas corrientes pictóricas, sobre todo por las obras de los impresionistas franceses, adoptando su técnica y sus temas. En 1904 envía la obra *Un Café* a la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid que mereció los más entusiastas comentarios de un sector de la crítica frente al escándalo de los más conservadores que le reprochaba la arbitrariedad del colorido y la excesiva modernidad de la factura. El jurado le otorgó una tercera medalla. En 1906 regresa a España y se instala definitivamente en Madrid. Dibujará las reproducciones de estatuas clásicas del Casón y en el Museo del Prado copiaba las obras de los grandes maestros, especialmente de Velázquez y Murillo.

Este mismo año recibe una tercera medalla en la Nacional con *Salida de un music hall en París*. Un año después y junto a un grupo de jóvenes pintores llamados a sí mismos “independientes”, participa en la exposición organizada por el Círculo de Bellas Artes de Madrid con *Retrato de señora*, con la que obtuvo un rotundo éxito. El cuadro le dio a conocer en los medios artísticos madrileños. El triunfo obtenido le animó a dedicarse con preferencia al retrato, iniciando una carrera de éxitos como pintor de retratos de la aristocracia madrileña. Por estos años comienza a frecuentar las tertulias literarias y artísticas del Madrid de comienzos de siglo. En la del Nuevo Café de Levante conoció a Ricardo Baroja, Romero de Torres y Valle-Inclán, con los que mantuvo una profunda amistad, a la vez que dejaron intensa huella en su arte. En 1910 consigue la medalla de oro de la Exposición Internacional de Buenos Aires. Aquel año acude a la Exposición Nacional de Bellas Artes presentando fuera de concurso la que el pintor hasta el momento juzgaba como su obra de mayor empeño, *La Danza*. Una obra de un gusto modernista, la nueva orientación del pintor. En 1911 se presentó a la VI Exposición Internacional de Arte de Barcelona, en ella se dieron cita los más relevantes artistas españoles y extranjeros. Presentó *La*

*dama de la Rosa* y el jurado le otorgó una primera medalla, lo que le consagraba como uno de los artistas españoles más representativos del momento.

En 1912 inaugura una de sus pocas exposiciones individuales en el salón del diario *La Tribuna*, con 13 retratos. El éxito de la exposición inicia una nueva etapa en la vida del artista en la que va a desarrollar una intensa actividad, dando a conocer su obra en cuantas exposiciones de prestigio se celebraban dentro y fuera de España. En 1913 expone en el Museo de San Luis de Missouri (USA). Este mismo año recibió la medalla de oro de la Exposición Internacional de Munich. Al año siguiente fue elegido para participar en la Exposición de Arte Español Moderno de Brighton. Por entonces Miguel Nieto se había asociado con su amigo, el marchante Justo Bou, quien se encargaría durante la mayor parte de su vida de comercializar y promocionar su obra. La necesidad de abrir nuevos mercados y de dar a conocer su ya copiosa obra, le llevaría a decidir su primer viaje a América. Entre 1922 marcha a Argentina, y expone en el Salón Witcomb, ante el éxito obtenido decidió prolongar su estancia un año más. A su regreso a Madrid expone en la Casa Vilches junto a los hermanos Zubiaurre y Eugenio Hermoso.

Desde 1933 pasará largas temporadas en la isla de Ibiza, donde tenía una casa de campo en San Antonio. Allí, libre de la servidumbre que le imponía los retratos se entregó a lo que le gustaba: los campesinos y tipos populares ibicencos, el ambiente de las casas de labranza, las jóvenes de la isla entregadas a sus faenas cotidianas, el desnudo femenino en plena naturaleza. En Ibiza le sorprendió la guerra civil y en 1937 marchó de nuevo a América, viviendo una de las etapas más fructíferas de su carrera artística. En 1947 regresa a España y comienza la última fase de su vida, en la que verá cómo su pintura había quedado desfasada dentro del nuevo panorama artístico español. A pesar de que conservó siempre un gran prestigio como buen retratista, su estilo había quedado anclado prácticamente en la pintura de comienzos de siglo, iniciándose el paulatino e inexorable olvido del artista que se hizo muy evidente en los últimos años de su vida. En 1952 fue propuesto para académico de número de la Academia de San Fernando. El pintor, desdeñoso y escéptico ante esta clase de honores, accedió a presentarse ante la insistencia de sus buenos amigos Manuel Benedito, Fernando Álvarez Sotomayor, y José Capuz, quienes propusieron su candidatura. Por votación unánime, fue elegido para cubrir la vacante del pintor Elías Salaverría, cargo del que jamás llegaría a tomar posesión, año tras año retrasaba el discurso de entrada y nunca lo llegó a leer<sup>238</sup>. Sentía tal miedo al aparato de vestirse de etiqueta que su timidez impidió que llegara a celebrarse su entrada en la Academia.

Los últimos años de su vida en Madrid, el pintor conoce también la amargura de una cierta postergación. En 1964 fallecería en Madrid, víctima del cáncer, dejando tras de sí una obra ingente, aún escasamente conocida, y una vida entregada por completo a su arte.

### **EDUARDO MARTÍNEZ VÁZQUEZ** (Fresnedilla, Ávila, 1886-Madrid, 1971)

Nace el 9 de mayo de 1886 en el pueblo de Fresnedilla, su padre era el médico. Su infancia transcurrirá en Mirandilla (Badajoz) y de ahí su familia se traslada a Paracuellos del Jarama. En esta localidad sufre una enfermedad y quedará sordo de un oído, lo que influirá en su carácter. Pronto manifestó su interés por la pintura, contrariando los deseos paternos. Fue tanta su insistencia por dedicarse al mundo del arte que su padre presentó algunos de sus dibujos a Cecilio Plá. Los comentarios del pintor convencieron al padre del joven y con catorce años ingresaría en la Escuela Superior de Bellas Artes formándose en el paisaje con Muñoz Degraín, quien marcaría su estilo futuro y además con Garnelo, Cecilio Plá y Moreno Carbonero. Coincide con Labrada, Hermoso, Solana y Zubiaurre.

Destacado paisajista, consagraría su vida a éste género: por un lado, con la representación de forma constante de distintos rincones de Castilla la Vieja, sobre todo campiñas, poblados y cimas abulenses, vistas de Andalucía, País Vasco, Extremadura y muy frecuentemente el pueblo y Sierra de Gredos. En Gredos residió muchos años. Por otro lado, a través de la cátedra de

---

<sup>238</sup> VALVERDE MADRID, 1982, p. 91.

Pintura al Aire Libre y de Paisaje en la Escuela de Bellas Artes. Participó en numerosas muestras y certámenes, y logró sendas menciones honoríficas en las Exposiciones Nacionales de 1904 y 1906. Tras recorrer distintos rincones del Valle del Tiétar y plasmarlos en sus lienzos, el joven pintor los muestra en su primera exposición individual en la Sala Ituzioz de Madrid en 1913, a cuya inauguración acudiría el infante don Fernando. Al año siguiente acepta el trabajo de Auxiliar temporero de Obras Públicas en la Dirección General de Obras públicas, trabajo que renovaría durante algún año más.

A finales de 1914 inaugura con éxito su segunda exposición individual en el Salón Artístico de Bilbao, con paisajes realizados durante una estancia en el País Vasco. En 1915 recibe una segunda medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes con la obra *La plaza del feudo*. Quizás por error, el Estado adquirió el otro cuadro presentado a la exposición, *Sierra de Gredos*, y no el premiado como era lo habitual. Tras el éxito artístico recibió un homenaje en el pueblo abulense de Sotillo de la Adrada. Poco después ingresó como miembro de la Asociación de Pintores y Escultores, institución de la que sería vicepresidente entre 1944 y 1954. Unos meses más tarde, a propuesta de su maestro Muñoz Degraín era nombrado Auxiliar de su cátedra, sin sueldo. En 1916 organiza dos exposiciones, la primera en el madrileño Salón Vilches y la segunda, en el Salón Artístico de Bilbao. En 1918 participa en una exposición colectiva en el Salón Parés de Barcelona y en una exposición de paisaje organizada por la Sociedad de Alpinismo “Peñalara” en Madrid. Continúa celebrando exposiciones en Barcelona, Madrid y Bilbao.

Por su brillante trayectoria a lo largo de las dos primeras décadas del siglo, recibe en 1920 el grado de Caballero de la Real Orden de Isabel la Católica.

En 1922 expone en el Salón del Círculo de Bellas Artes y en el III Salón de Otoño organizada por la Asociación de Pintores y Escultores. Al año siguiente expone en la Galerías El Siglo de Barcelona.

En 1924, por el lienzo titulado *Las nieves del Cirbunal*, obtiene la deseada primera medalla de la Nacional. Continúa participando en exposiciones colectivas y en 1925 es invitado a la XXIV Exposición Internacional por el Instituto Carnegie de Pittsburgh. En la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1926 participó con dos cuadros. Recibiría la medalla de oro de la Asociación de Pintores y Escultores. Prosigue su actividad incansable exponiendo en Cádiz, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, Bilbao, Barcelona y en 1933 inaugura su primera exposición en Galicia y en 1936 en Sevilla y la Academia de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría le nombra académico correspondiente.

Le gusta pintar en contacto con la naturaleza, en su tablillas toma apuntes de los pueblos y rincones que recorre. Con treinta y ocho años es un pintor famoso y del que se declara admiradora la infanta Isabel. Lector incansable de Unamuno y Valle Inclán, amigo de Pérez de Ayala. Visita con frecuencia el Museo del Prado. En alguna ocasión manifestó su preferencia por los siguientes pintores: Tintoretto, Rembrandt, Velázquez y Goya.

Viaja a París para conocer en directo el impresionismo, movimiento por el que se sentía parcialmente atraído desde su época de estudiante. No lo desprecia pero tampoco lo asume. Le han definido como “el último pintor romántico” pero no por su relación con los pintores del Romanticismo, sino más bien su actitud vital cercana al idealismo y la fantasía, a veces llegaba hasta las concepciones wagnerianas.<sup>239</sup>

En 1935 fue nombrado profesor de la cátedra de Pintura al Aire Libre y de Paisaje de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, de la que sería luego nombrado catedrático interino en 1939 y catedrático numerario de Paisaje por oposición, en 1942. Su labor docente se completaría con la dirección de la Residencia de Pensionados de El Paular desde 1943 hasta 1954, fecha en la que se cierra la residencia tras ser entregado el cenobio a los padres benedictinos. A partir de esta fecha aparece vinculado a la Residencia de pintores establecida en Segovia. Con sus alumnos también visitará Cuenca e incluso Marruecos.

---

<sup>239</sup> VV.AA., 1986.

El pintor cuando habla de su obra dice “Formado en una época de pleno impresionismo acepto y estudio todo lo que signifique conseguir la atmosfera de la luz. Creo que es la base fundamental del paisaje y la verdadera conquista de la pintura moderna, en donde un pintor, o una generación de pintores, pueden a fuerza de superarse, encontrar lo verdadero. Además de la orientación impresionista paso el lapso de la luz, creo necesario atender a la emoción, expresión y poesía del paisaje. Como todos los grandes maestros clásicos lo cultivaron y expresaron en sus obras. En cuanto a la técnica creo que, ante el natural, cada motivo y cada momento sugiere la suya y ésta debe venir sin preocupaciones ni rebuscamiento. Estimo lícito para el pintor aunar todas aquellas puramente personales que le proporcionen el logro de su empeño... No es lo mismo ser hábil que ser fuerte; de oficio, lo preciso; de emoción, hasta donde se pueda”.<sup>240</sup>

Martínez Vázquez fue fundamentalmente paisajista y cuando le preguntan por su región preferida para destacar sus paisajes decía que Gredos, sierra que se conocía muy bien y después Andalucía y Marruecos. El género del retrato, pese a su precisión dibujística y su actitud para captar con verismo la realidad no lo practicó mucho. En cuanto a la pintura decorativa presentó en el IV Salón de Otoño de 1925 un boceto para los techos del Círculo de Bellas Artes que no llegó a ejecutar. Dentro de la pintura religiosa, también de escasa producción, realiza un tríptico para la iglesia parroquial de Vicálvaro y el cuadro *Asunción de la Virgen* donado a la ermita de Sotillo y uno de sus proyectos más ambiciosos sería la pintura mural al fresco que ejecuta para la parroquia de Arenas de San Pedro.

Académico correspondiente de las Reales Academias de Bellas Artes de Sevilla, A Coruña y Segovia desde 1936. En 1945 y en atención a los méritos y servicios prestados se le otorga la Orden Civil de Alfonso X El Sabio.

Elegido académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 3 de enero de 1955 a propuesta de Fernando Labrada, Eugenio Hermoso y Valentín Zubiaurre para ocupar la vacante por renuncia de Vázquez Díaz. Ingresó el 18 de enero de 1959 con el discurso “La Pintura de paisaje y su gozoso recreo espiritual”, contestado por José Francés.

En 1956 sufriría una hemiplejía que le apartaría para siempre de su actividad pictórica.

En marzo de 1961 se le concedería la medalla de honor de la Asociación Española de Pintores y Escultores.

### **RAMÓN STOLZ VICIANO (Valencia 1903-1958)**

Ramón Stolz nació en Valencia en 1903. Creció en un ambiente artístico. Su padre era pintor, y su madre procedía de una familia de escultores y músicos. Desde muy pequeño mostró gran habilidad para el dibujo y tuvo contacto con importantes personalidades de diversos campos ya que en el taller de su padre se reunían tanto pintores, como Pinazo o Sorolla, escritores como Blasco Ibáñez o Felipe Peyró, o músicos, como el guitarrista Tárrega. Para evitarle los sinsabores de su profesión, su padre le encauzó hacia estudios de técnico industrial y aparejador, que desarrollaría entre 1917 y 1922 en la Escuela Industrial de Valencia. De estos años data un *Autorretrato* donde destaca su soltura en el dibujo. En 1922 se matricula en la Academia de Bellas Artes de San Carlos (Valencia) y un año después presenta su obra en la Exposición Regional Valenciana y más tarde prosigue sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), donde coincidió con Salvador Dalí. Durante su etapa en Madrid, asistió a los talleres de los maestros Manuel Benedito, amigo de su padre, y al de Anselmo Miguel Nieto, y frecuentó tertulias literarias compartidas con Valle-Inclán, Ricardo Baroja, Juan de Echevarría, Machado, Unamuno, Solana y Vázquez Díaz.

---

<sup>240</sup> MADARIAGA, 1946, en VV.AA., 1996 (a), p. 101.

Desde los inicios de su formación se preocupará por la técnica y por el arte de las mezclas y los materiales siguiendo la herencia de su abuelo químico y los consejos de Max Doerner, autor de un libro sobre técnicas artísticas muy difundido por aquellos años.

En los años veinte, cultiva el retrato y el cuadro de género

Cuando concluye sus estudios y se propone ampliarlos en Roma pero la prematura muerte de su padre le obliga a renunciar temporalmente a sus proyectos.

Los frecuentes viajes y estancias a París, Alemania y Bélgica entre 1926 y 1935 realizando encargos le permitirán investigar las técnicas pictóricas según las nuevas orientaciones de Ostwald, Berger, Eibner, Lauri, etc.<sup>241</sup>

En los años 20 hizo numerosos retratos entre los que destaca el de *Álvaro Valero de Palma* por resultar muy moderna la imagen de dandy mundano que transmite el retratado.

Desde 1932 a 1943 es nombrado profesor interino de Estudios de Prácticas de Ornamentación de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando donde llegó a ser catedrático en 1943, de la asignatura de Procedimientos técnicos de la pintura, siendo el primer profesor en impartir esta materia en Madrid.

En 1936 se presenta por primera y última vez a un certamen, a la Exposición Nacional de Bellas Artes, con su gran lienzo *Vacaciones*, considerada como una de sus obras maestras, pero no se llegó a juzgar por el estallido de la Guerra Civil. Durante la conflagración trabajó para la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico, y contrajo matrimonio con Rosa Cuesta Muñoz. Tras la Guerra empieza a realizar numerosos encargos como la restauración de los frescos de Goya en la Basílica del Pilar (Zaragoza). En 1942 es nombrado académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza.

Desde 1940 intensifica su actividad en grandes composiciones al fresco, como: *Apostolado* y *Cuadro alegórico de la Eucaristía*, Capilla de la Comunión de la Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados, Valencia, 1942-43; Pinturas murales al fresco y cartones para las vidrieras en la Capilla del Espíritu Santo del Centro Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1943-45; Techo al fresco, en la Presidencia, antecámara, y Vicepresidencia del Instituto Nacional de Industria, Madrid, 1944-45; Altar dedicado a San José de Calasanz, Escuelas Pías, Valencia, 1945; Cartón para el tapiz de alto lizo en la Presidencia del Centro Superior de Investigaciones Científicas y boceto para el mosaico del gran vestíbulo del mismo edificio, Madrid, 1946; *Vía Crucis*, claustro del Colegio de las Madres Irlandesas, Madrid, 1946; Lienzos y techos al fresco, vestíbulo del Teatro Principal de la Diputación Provincial, Valencia, 1946; Pinturas murales en Villa Romana, 1947; Pinturas murales en el Hotel Astoria, Madrid, 1948; Gran bóveda, al fresco, en el Monumento a los Mártires de la Cruzada, Pamplona, 1950; *La rendición de Granada* y *El milagro de Calanda* Basílica del Pilar, Zaragoza, 1952; Pinturas, al fresco, en la Iglesia de las Esclavas del Sagrado Corazón, San Sebastián, 1957; Pinturas, al fresco, en la Sala de los Fueros del Ayuntamiento de Valencia, 1958.

La obra de Ramón Stolz alcanza su máxima dimensión en sus murales,<sup>242</sup> en los que representa principalmente temas religiosos e históricos. No obstante, su producción incluye todos los formatos, con todas las técnicas, y diversidad de géneros, tanto retratos, naturalezas muertas, mitología o desnudos femeninos. De todos ellos dejó infinidad de dibujos preparatorios. Su obra está presidida por un espíritu clásico. Compaginó sus encargos y su labor docente con cargos como el de subdirector del Museo de Arte Moderno (1955), dirigido por Lafuente Ferrari y con quien planeó la reforma integral de las instalaciones.

---

<sup>241</sup> Estos viajes le permitieron estar al tanto de las distintas corrientes de vanguardia pero no le interesaron, pues para él se trataba de algo efímero. PÉREZ ROJAS, 2004, p. 26.

<sup>242</sup> “Dentro del espíritu académico no es tan fácil encontrar entre sus contemporáneos creaciones de un nivel similar. Dibujo y pintura mural, he aquí dos apartados donde Stolz alcanza una calidad sobresaliente, y técnicas muy apropiadas para poder desarrollar la concepción clasicista por la que pronto se decanta la sensibilidad del artista. Stolz es un correcto dibujante desde sus primeros años, y este predominio de la línea y la forma lo alejan ya de los devaneos impresionistas que habían seducido a los artistas valencianos del fin de siglo”. PÉREZ ROJAS, 2004, p. 21.

Fue elegido académico de número el 14 de febrero de 1955 a propuesta de Manuel Benedito, Fernando Labrada y Eugenio Hermoso para cubrir la vacante por fallecimiento de José María López Mezquita. Ingresó el 23 de febrero de 1958 con el discurso “Sobre el oficio de pintor y la pintura al fresco” que fue contestado por Enrique Lafuente Ferrari.

Unos meses después, falleció realizando un encargo para el Salón de los Fueros del Ayuntamiento de Valencia.

La obra de Stolz está dominada por un espíritu clásico y según Pérez Rojas se mueve en unas opciones de espíritu académico, “el nuevo clasicismo no es para él un lenguaje de posibilidades abstractas que marque una ruptura con el academicismo, sino un modo de actualizarlo, de impregnarlo del espíritu de la época, dando un aliento a lo que era un sistema caduco. Aunque habría que preguntarse sobre cual era el academicismo vigente en las escuelas de bellas artes en los años veinte. En cierto sentido el academicismo había asimilado las aportaciones de espíritu simbolista, pero la pintura de raigambre impresionista dominaba en buena medida hasta los años veinte. El retorno al orden y sobre todo los clasicismos y realismos de los años veinte había hecho posible el que no pocos artistas inmersos en una dinámica más tradicional establecieran diálogos con el arte nuevo; que adoptaron acentos, gestos y modos en cierto sentido concordantes con los de otros artistas más o menos inmersos en las corrientes de signo moderno. Ciertos matices del nuevo realismo y del clasicismo se convirtieron en rasgos de un estilo o expresión de época que se detectan en artistas de muy diverso talante. El clima estético más conservador de los años treinta favorecía estas aparentes aproximaciones.

Los años treinta fueron también los del auge surrealista y de la abstracción geométrica, pero el arte oficial se decantaba claramente por aquellas creaciones donde primaba la perdurabilidad de un espíritu clasicista. El realismo de los años veinte y treinta no traza un panorama homogéneo. El nuevo realismo permitió desarrollar unas iconografías concretas que determinaban sus configuraciones estilísticas”<sup>243</sup>.

Continúa Pérez Rojas: “El espíritu clasicista de la pintura de Stolz se nutre del estudio del arte de los museos, viene de la lección de los grandes maestros de la tradición, pero su mirada hacia el pasado es tanto una sincera nostalgia como un modo de discurrir por una senda que la brinda la seguridad de unos valores permanentes, no pretende ir hacia los grandes maestros de otras épocas para y a partir de sus enseñanzas marcar una ruptura con el arte presente, sino que más bien considera vigentes y válidos los modos y esquemas del pasado y en este sentido su pintura más tradicional puede ser tradicionalista. En momentos de negación del presente como el de la inmediata posguerra, el academicismo del pintor valenciano se adaptaba bien al clasicismo imperante en las distintas manifestaciones artísticas. “...”Creo que el tan traído retorno al orden no es aplicable a todo artista del primer tercio del siglo XX que dirija una mirada hacia el neoclasicismo o el arte del renacimiento, ya que tanto en el caso de Stolz como en el de otros muchos nombres, no puede ser retorno a un orden ya que no ha habido ningún desorden ni tenían que abandonar ningún tipo de radicalismo al margen de la tradición, en realidad su ruptura es con la tradición impresionista, con la pintura suelta carente del vigor dibujístico”<sup>244</sup>.

#### **JOSE AGUIAR GARCÍA** (Vueltas de Santa Clara, Cuba, 1899-Madrid, 1976)

Pintor de origen cubano, nació en Vueltas de Santa Clara (Cuba), en el seno de una familia de emigrantes gomerinos. Aunque no existe certificación oficial, según señala el propio artista en su *Relación de méritos oficiales más importantes*<sup>245</sup>, entregada a la Academia junto a su propuesta, su fecha de nacimiento sería el 18 de abril de 1899. En 1906 inicia los estudios de bachillerato en La Laguna. En 1914 se traslada a Madrid para estudiar Derecho, que pronto abandona para dedicarse a la pintura. También se matriculó en la Facultad de Filosofía y Letras. En 1916 asiste a algunas clases en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, allí fue discípulo de José

<sup>243</sup> PÉREZ ROJAS, 2004, pp. 21-22.

<sup>244</sup> PÉREZ ROJAS, 2004, p. 27.

<sup>245</sup> RABASF. Archivo. Sign. 5-270-11.

Pinazo. Dos años después regresa a la Gomera. Presenta a la Exposición Nacional de Bellas Artes, en 1920, la obra *Comadres de La Gomera* que será rechazada por el jurado y posteriormente presentada en el Círculo de Bellas Artes madrileño<sup>246</sup>.

En 1924 participa de nuevo en la Exposición Nacional con *Romeros de San Juan*, su primera obra de grandes dimensiones y que serán habituales en su producción posterior. Pese a los elogios de la crítica no recibió recompensa en el Certamen. En 1926 obtiene la tercera medalla en la Exposición Nacional por su obra *Figuras de pueblo*, que presentó junto a *Gomeros*, también conocida como *Los dos labriegos*. Bernardino de Pantorba dice que su obra *Figuras de pueblo* de Aguiar sobresalió en el certamen y reflejaba un importante avance en la producción del artista. Participa en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 con *La tierra y los frutos* y *Mujeres del sur*; por la segunda obra recibe la medalla de oro lo que le consolida como pintor y decide instalarse en Madrid al año siguiente. En 1930 recibe el Premio del Ayuntamiento de Madrid por su cuadro *Desnudos en el campo*. Recibe una beca del Cabildo Insular de la Gomera para proseguir su formación durante tres años en Italia y se instala en Florencia. Una estancia que será fundamental en su obra posterior tras estudiar de cerca a los grandes maestros del Renacimiento, consolidando su clasicismo formal. En Italia conocerá la técnica la encáustica con la que elaborará sus murales. Participa también con otros pintores españoles en la Exposición Colectiva Internacional celebrada en Oslo; como resultado se le invita a realizar una individual. En 1932 participa en la Nacional con dos obras, no obteniendo medalla en el certamen. En el mismo acto de la Exposición Nacional se votó la medalla de oro del Círculo de Bellas Artes que recayó en nuestro pintor, exponía dos cuadros de desnudos femeninos<sup>247</sup>. También obtendrá el Premio del Ministerio de Instrucción Pública en concurso Nacional por su cuadro *Figuras de Ansó*.

Oposita a la cátedra de Pintura Mural de la Escuela de Bellas Artes de Madrid, pero la plaza la gana Vázquez Díaz. Al año siguiente gana una plaza de profesor de Dibujo Artístico en la Escuela de Artes y Oficios de Sevilla.

En 1934 obtiene la beca “Conde de Cartagena” de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para viajar por el norte de África pero consigue disfrutar de la beca en Florencia.

El Casino de Santa Cruz de Tenerife le encarga un mural: *Friso isleño*, a la encáustica, cuyos paneles se expusieron en la Sala de Exposiciones del Museo Moderno en 1935.

La guerra le sorprendió fuera de Madrid y su impacto en el artista fue tan grande que se reflejará en su obra posterior. No dejó de pintar durante este tiempo. En 1936 participa en la exposición colectiva “L’art espagnol contemporain” celebrada en el Museo del Jeu de Paume de la capital francesa junto a María Blanchard, Dalí, Gris o Picasso entre otros. Pinta un retrato a Miguel de Unamuno y otro a Francisco Franco, éste último será expuesto en la XXI Bienal de Venecia. En 1938 en la Exposición Nacional de pintura y escultura celebrada en Valencia expone junto a Zuloaga, Palencia, Vázquez Díaz o Joaquín Mir. En 1940 publica uno de sus primeros textos teóricos en la revista *Vértice*, bajo el título: “Carta a los artistas españoles sobre un estilo”, expresando su concepción antivanguardista del arte. En 1941 es sometido a un proceso legal a causa de su pasada relación con la masonería. Ese mismo año, la Secretaría General del Movimiento le encarga las pinturas que decorarán su sede de Madrid. En 1944 inicia unas campañas veraniegas en Galicia y pinta paisajes y succulentos bodegones de rico color y empaste, como la *Composición del caballo blanco*. Tras la terminación de la dramática Guerra Mundial, Aguiar, sensible a la situación de desolación necesitaba expresarlo y lo hizo en un gran lienzo de ambición mural que se ha llamado *Homenaje a los muertos* y *La consagración de los mártires*. Lo presentó en la Exposición Nacional de 1945 y fue después adquirido por la Colección Rivièrre, de Barcelona. En 1945 José Aguiar aspiraba a la medalla de honor de la Exposición Nacional, pero finalmente retiró su candidatura para facilitar el triunfo póstumo de

---

<sup>246</sup> Los críticos Ángel Vegue y Ballesteros de Martos patrocinaron esta exposición de cuadros rechazados por el jurado de la Exposición Nacional de Bellas Artes. En el catálogo se decía que no se había justificado en ningún momento el motivo. PANTORBA, 1980, p. 246.

<sup>247</sup> PANTORBA, 1980, p. 294.



Gutiérrez Solana, fallecido unos días antes de las votaciones, y recomendó se votara al artista fallecido.

Realiza un recorrido por Castilla tomando estudios del natural de los campesinos. Eran años de sequía y Aguiar quiere expresar la tragedia del campesino que espera con resignación el agua. Los bocetos tomados durante su estancia en Palacios de Goda (Ávila) le servirán para su obra *Hombres de Palacios de Goda*, 1947.

Participa en el Cuarto Salón de los Once de la Academia Breve de Crítica de Arte y en la Tercera Exposición Antológica de la Academia Breve de Crítica de Arte celebrada en la Galería Buchholz de Madrid. Viaja a Buenos Aires y Río de Janeiro durante un año como delegado de la Exposición Nacional de Arte Contemporáneo de España organizada por la Dirección General de Bellas Artes y el Instituto de Cultura Hispánica. Será el encargado, junto con el director del Museo Nacional de Arte Moderno, Eduardo Llorent y el director del Museo del Prado, Fernando Álvarez Sotomayor, de realizar la selección de artistas y obras para la exposición.

En 1951 recibe el encargo de decorar el salón de actos del Cabildo de Tenerife y participa, fuera de concurso, en la I Bienal Hispanoamericana de Arte con su *Crucifixión*.

En 1954 asiste a la II Bienal Hispanoamericana de Arte en La Habana y expone en Nueva York, en la galería Gután y recibirá numerosos encargos e incluso la oferta de quedarse allí. Regresa y pinta sus *Monjes de la Cartuja de Miraflores*. También pintará dos composiciones murales para la sede central de las Cajas de Ahorros de España, en la calle Alcalá de Madrid. En 1958 plantea otra gran composición que es una variante sobre el tema que le obsesiona desde la guerra. Se trata del Apocalipsis que titula *La lucha de los ángeles y los monstruos* para la que había realizado ya los bocetos. Para dedicarse a esta obra sin preocupaciones pide una beca a la Fundación March que se le concede. Una nueva versión de la guerra, la muerte y el dolor en el momento de madurez de su arte. Enrique Lafuente Ferrari la considera una de sus obras más importantes.

En 1959 es nombrado miembro de la Hispanic Society de América y hace colocar en el Cabildo insular de Tenerife la gran pintura mural de 250 metros cuadrados y que había expuesto en el Salón del Museo de Arte Moderno en 1952. Encargado por aquella corporación y en la que según Lafuente Ferrari, “vuelve a abordar la simbolización de su isla con mayor aliento y fuerza y más rica composición que en el Friso isleño de 1935”<sup>248</sup>.

Realiza también otras pinturas murales este mismo año, una para el presbiterio de la Basílica de la Candelaria en Tenerife y para el mismo lugar otra composición en memoria del primer santo canario, el Beato Padre Vilaflor, apóstol de las misiones de Guatemala.

Elegido académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 14 de noviembre de 1960 a propuesta de Valentín Zubiaurre, Eugenio Hermoso y Enrique Lafuente Ferrari para ocupar la vacante por fallecimiento de Ramón Stolz Viciano. Ingresó el 19 de febrero de 1961 con el discurso “Breve análisis de la angustia en el arte contemporáneo”, contestado por Enrique Lafuente Ferrari.

En 1973 la Dirección General de Bellas Artes le organiza una exposición antológica.

Su pintura se caracteriza por su monumentalidad y figuras escultóricas con unas contrastadas tonalidades de color. Desde sus inicios desarrolla el gran formato. Su estancia en Florencia le permite conocer directamente a los grandes maestros del Renacimiento, que le influirán enormemente, y conocerá de primera mano la situación artística italiana. Coincide con el retorno a los antiguos valores propuesto por el *Novecento* tras la guerra como reacción al Futurismo.

Aguiar, siguiendo a los maestros del Renacimiento, valora la representación de la realidad tal y como es, reflejando la realidad objetiva de las cosas y mostrará su rechazo a cualquier forma abstracta que no refleja formas reconocidas. Sistemáticamente se negó a viajar a París. Aguiar se sitúa en las filas del academicismo y la pintura de signo nacional que imperó después de la Guerra Civil. Considera que si las vanguardias suponen la reacción al pasado y la ruptura con la tradición, paralelamente se desarrollan otras tendencias que son la evolución y el desarrollo de

---

<sup>248</sup> LAFUENTE FERRARI, 1961 (b), p. 63.

la tradición, no suponen una ruptura sino que se basan en los conocimientos existentes, esto es, en la academia. Será ante todo un muralista, un decorador de grandes superficies, que trabaja para el Estado y la Iglesia. Mostrará gran interés por el retrato buscando no solo conseguir en ellos el parecido físico sino también reflejar la personalidad del retratado. Realizará retratos a políticos y militares, como al conde de Casa Rojas, 1948 o a Francisco Franco, 1939 y 1942, a miembros destacados de la Iglesia y de la burguesía comercial. En ocasiones, como hemos visto, realiza retratos de personas anónimas que utiliza para sus composiciones. En su producción también hay que destacar los desnudos, que realiza fundamentalmente después de su estancia en Italia. Son estudios anatómicos de corte clásico, tanto por las proporciones como por las poses de las modelos y por el procedimiento técnico. Sus mujeres son mediterráneas, de concepción escultóricas, de carnes prietas y formas rotundas. Son frecuentes sus mujeres en posición de maja, tendidas y con la mano sobre la frente, la mayoría de las veces asociadas al mar y frecuentemente con castos paños. Su primer premio importante, la medalla de oro de la Exposición Nacional lo obtiene con este género. También pinta, pero en menor medida, el cuerpo masculino.

#### **RAFAEL PELLICER GALEOTE** (Madrid, 1906 - 1963)

En 1906 nace en Madrid Rafael Pellicer. Hijo del escritor cordobés Julio Pellicer y de la pianista madrileña Concepción Galeote. En 1918 ingresa en la Escuela de Artes y Oficios y cuatro años después en la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, estudiando con Cecilio Plá y su tío Julio Romero de Torres. Disfrutó de diversas becas: en 1926 estuvo becado por el Ayuntamiento de Madrid, en 1928 obtuvo la de El Pular y en 1929, la de la Residencia de Granada. En 1932 obtuvo la tercera medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes por su grabado al aguafuerte *El relojero*. En 1933 es nombrado director de la Escuela de Paisajistas de El Pular, cargo que desempeña hasta 1936. En 1934 obtiene el premio “Molina Higuera y Pascual” otorgado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando por el cuadro *Umbría*. Tras la Guerra Civil se traslada a Córdoba donde contrae matrimonio con Carolina Zamora, viaja por distintas ciudades andaluzas y realiza sus más importantes marinas y cuadros de gitanas. En 1941 obtiene segunda medalla en la Exposición Nacional de Madrid y en 1945 le otorgan la primera medalla de pintura por su *Adán y Eva* y primera medalla de grabado por el aguafuerte *Cantores*. Además del Premio del Concurso Nacional por el aguafuerte *Lluvia*. En 1950 es pensionado en Marruecos por el Gobierno Español, en 1951 obtiene el Primer Premio y medalla de honor en la Exposición de Pintores de África, en 1953 obtiene el Primer Premio de Pintura por la Dirección General de Moneda y Timbre y en 1954 gana el Primer Premio en la Exposición de Otoño de Sevilla. Entre 1942 y 1959 realiza importantes encargos de decoración mural en Madrid la encontramos en la Escuela Superior del Ejército, el Salón de Actos del entonces Instituto Nacional de Previsión o la Clínica de la Concepción; fuera de la capital española se conservan murales en el Parador Nacional de Turismo de Teruel o la Audiencia Territorial de Bilbao; y más allá de nuestras fronteras, en la Capilla de la Universidad de Boston, el Museo Colón de Santo Domingo o el Panteón Oficial de la República Dominicana. También es importante destacar su labor como grabador, donde obtuvo sucesivas distinciones como el Premio Nacional de Ex-Libris en 1932 y el mismo año obtenía la tercera medalla de Grabado en la Exposición Nacional de Bellas Artes. Premio Concurso Nacional de Grabado en dos ocasiones: 1936 y 1945.

En 1957 ingresa como correspondiente en la Academia Nacional de La Habana, y en 1963 es elegido académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de Madrid no llegando a ingresar debido a su fallecimiento repentino. La propuesta fue promovida por Manuel Benedito, Julio Moisés y Luis Menéndez Pidal para cubrir la vacante por fallecimiento de Valentín Zubiaurre.

Poco antes de su fallecimiento viajó a Costa Rica donde celebraría una amplia exposición y en la que figuraron sus obras más recientes. Las obras realizadas allí fueron adquiridas por Mario González Feo para constituir el Museo Pellicer en el mencionado país.

Tras el fallecimiento del artista, su viuda, Carolina Zamora, donó a la Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de Madrid, todas las planchas grabadas por Rafael Pellicer que hasta entonces había guardado la familia. Estas sirvieron para la edición en 1974 de 27 aguafuertes de Rafael Pellicer, que incluye un estudio realizado por Enrique Lafuente Ferrari.

#### **LUIS MOSQUERA GÓMEZ** (A Coruña, 1899-Madrid, 1987)

Pintor de vocación precoz por lo que sus padres, con ocho años, le envían a las clases de dibujo y pintura con Román Navarro, director de la Escuela de Artes y Oficios de A Coruña. Simultanea las clases en la Escuela con los cursos de bachillerato en el Instituto. Desde el principio destaca en el estudio de Navarro y a los veinte años, en 1919, consigue un premio en el concurso de Portadas para *Blanco y Negro*. Poco tiempo después tendrá su primer y propio estudio en A Coruña. Estudia en la Universidad de Santiago de Compostela Física, Química e Historia Natural. En 1920 se traslada a Madrid para preparar las oposiciones al Cuerpo Técnico de Aduanas en el que ingresa dos años después. Combina este trabajo con su trayectoria pictórica, y se presenta ese mismo año por primera vez a la Exposición Nacional con el *Retrato del arquitecto Fontenla*, compañero suyo de residencia. En posesión de su plaza en Puebla de Sanabria, hace una escapada a París ciudad a la que volverá en repetidas ocasiones prolongando cada vez más sus estancias. Viaja a Bélgica para contemplar los maestros flamencos y a Italia para ver a los clásicos. Después de su estancia parisina se instala en Madrid, su estilo encaja con el gusto oficial de Madrid y comienza una dilatada carrera. Concurrirá a algunas exposiciones individuales y colectivas en diferentes provincias y a tres grandes muestras organizadas en el Salón Cano de Madrid. También, a requerimiento de la Dirección General de Bellas Artes, a las exposiciones oficiales de Arte Español de Venecia, Berlín, El Cairo, Río de Janeiro, Buenos Aires... En 1934 participa en el Salón de Otoño madrileño de la Asociación Española de Pintores y Escultores, con el *Retrato de joven amazona* (1931) obteniendo el premio y el nombramiento de Socio de Honor, además de una buena acogida por parte de la crítica; gana una tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1941 con la obra *Desnudos*, una segunda, con *Desnudo*, en 1943, y una primera medalla en la de 1945, con la obra *Disfraces*.<sup>249 250</sup>

Ejerce de profesor de Preparación de Colorido y Colorido y Composición en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, donde desarrolla una importante labor docente. Para los ejercicios de oposición se exigía una “academia”, un gran bodegón y un cuadro compuesto con varias figuras desnudas, a tamaño natural. Durante las décadas de 1950 y 1960 participa activamente en la vida cultural, siendo miembro de la Junta de Valoración y Exportación de Obras de Arte con sede en el Museo del Prado, de distintos tribunales de oposición a cátedras de Escuelas Superiores de Pintura, y como jurado en varias Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. En 1962 es designado, junto con Enrique Lafuente Ferrari, delegado de la exposición de Francisco de Goya en París. Asimismo, participa en varias exposiciones oficiales de arte español por todo el mundo.

Es elegido académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 29 de abril de 1963 para cubrir la vacante por fallecimiento de Eugenio Hermoso, a propuesta de Manuel Gómez Moreno, Julio Moisés y José Aguiar. Ingresó el 12 de enero de 1964 con el discurso “Elogio de Eugenio Hermoso” contestado por Enrique Lafuente Ferrari.

Asistió asiduamente a las sesiones de la Academia. En 1982 recibió el premio “José Antonio González de la Peña, Barón de Forna”. Y entre los grandes servicios prestados a esta

---

<sup>249</sup> “Una de las notas más elevadas y equilibradas en el Certamen donde fue justamente premiado” PANTORBA, 1980, p. 322.

<sup>250</sup> “Luis era un pintor total, no exclusivamente un extraordinario retratista, y el hecho de haber conseguido los máximos galardones nacionales por cuadros de composición y desnudos, aquietó su espíritu, le hizo constatar plenamente que era reconocido como pintor en toda la extensión de la palabra”. CARUNCHO, 1992, p. 44.

corporación, se debe su intervención y consejo en el legado Guitarte, el más importante legado que la Academia ha recibido en su historia.

Luis Diez del Corral en la necrológica del pintor decía: “Pero que la gustara considerarse en una línea pictórica tradicional no quiere decir que Mosquera estuviese cerrado al arte contemporáneo, que había conocido muy bien en sus formas más avanzadas a lo largo de su estancia en París y de los viajes posteriores. “Qué es el arte antiguo y arte moderno-exclama? Francamente no lo sé. Admito solamente la existencia de un arte noble y único. Para mí pueden ser tan dignos de un museo un Braque, un Picasso o un Modigliani como un Velázquez.” Nuestra colega desaparecido encarnaba en cierto modo la tradición académica más depurada, pero en su tiempo fue un renovador”<sup>251</sup>

Miembro de la Real Academia Gallega, académico de honor de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario de A Coruña, además de socio de honor del Círculo de Bellas Artes de Madrid.

De su pintura, figurativa y tradicional, destacan los retratos, los bodegones, los paisajes y los desnudos. Su estilo arraigado dentro de la narrativa clásica, se caracteriza por un dibujo impecable y la utilización de un color apagado que imprime a sus obras cierta melancolía. Para Caruncho “Aunque Mosquera haya sido pintor reconocido, la verdad es que la irrupción de las nuevas tendencias y el relegar las figura y, más aún, el retrato clásico a un segundo plano, no fueron factores precisamente aliados de su arte. Fue un pintor del siglo XIX en la tumultuosidad del XX. Y siguió fiel a lo que le brotaba de dentro contra viento y marea, sin dejarse influir por el entorno. Pintando cada vez mejor, pero manteniendo inamovibles sus parámetros sobre el arte.”<sup>252</sup>

Según Estévez-Ortega al referirse a los retratos de nuestro pintor “No son las figuras retratadas por Luis Mosquera frías o inexpresivas nunca; además de la fidelidad absoluta a los rasgos fisonómicos del retratado, advertimos el carácter del modelo de un modo neto y preciso, y es porque el artista ha sabido no solamente dar con el parecido sino ahondar y escudriñar en las almas vulgares o extrañas de los que posaron ante él... A dos cosas –decía Pacheco- se obliga el que retrata. La primera, a que el retrato sea muy parecido a su original, y este es el fin principal para que se hace y con que queda satisfecho el dueño. La segunda obligación es que esté el retratado bien dibujado y pintado.....Tal vez sucede que un pintor ignorante y simple haga retratos parecidos a sus dueños y que los conozcan luego a primera vista, siendo pegados y cortados de papel, con crudeza y falta de arte, y no tienen, en razón de pintura, ningún valor”. Siguiendo esta teoría preconizada por el autor de ese admirable libro “Arte de la Pintura”, Luis Mosquera procura, cada vez con más ahínco y certeza ver cumplidas en sus retratos las dos obligaciones impuestas por Pacheco. Primero, fidelidad al natural, y después bien dibujado y pintado..... Luis Mosquera ha sabido aprovechar del pasado el sentido, lo útil y lo eficaz. Pero no trata de imitarlo. Ha conseguido una personalidad inconfundible y precisa. Acaso pueda señalarse un antecedente muy remoto: Antonio Moro, en cuanto a la meticulosidad en el dibujo, a la elegancia en la composición, al gusto por las telas y al empaque y valentía con que construye.”<sup>253</sup>

Martínez-Barbeito señala “Como pintor, se mantuvo fiel al realismo de tradición española propio de las postrimerías del siglo pasado y primer tercio del presente, desoyendo siempre los cantos de sirena de las triunfantes y arrolladoras vanguardias. Era el suyo un realismo caracterizado por su fino espíritu de observación y penetración psicológica y por su perfecta reproducción de la realidad visible e inteligible. La sobriedad era su norma y rehuía los fáciles efectismos. Su dibujo era correctísimo y de perfección académica.”<sup>254</sup>

---

<sup>251</sup> DÍAZ DEL CORRAL, 1987, p. 34.

<sup>252</sup> CARUNCHO, 1992, p. 22.

<sup>253</sup> ESTÉVEZ-ORTEGA, 1936 en CARUNCHO, 1992, p. 341-342.

<sup>254</sup> MARTÍNEZ-BARBEITO, 1992, p. 347.

Su galería de retratos es muy amplia, muchos de ellos personajes claves de su época, aunque en su mayoría estuvieran alejados de la popularidad, pero de gran respeto en los ámbitos de la ciencia y la investigación.

A lo largo de su dilatada vida realizó de forma constante desnudos. Según Caruncho, tras el retrato será el bodegón el género en el que mejor supo expresarse Mosquera y con una mayor frecuencia. Sigue diciendo Caruncho que al final de su vida, Mosquera rehuyó el retrato y los encargos y se centró en las naturalezas muertas y paisajes de pequeño formato.<sup>255</sup>

#### **ENRIQUE SEGURA IGLESIAS (Sevilla, 1906 – Madrid, 1994)**

Enrique Segura nace en Sevilla en 1906. Su padre era profesor y formaba parte de la Banda Municipal de Música. El joven Enrique pronto manifestó una temprana vocación por la pintura. Con diez años ingresó en la Escuela de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, compaginando sus clases con el trabajo de “chico para todo” en el taller fotográfico “Ojeda”. Su profesor de dibujo sería Andrés Cánovas que seguía con el sistema de las escuelas del siglo XIX siguiendo una rígida disciplina de copiar una y otra vez los modelos geométricos de madera para más tarde pasar a las figuras en yeso. Las clases de Dibujo del Natural se las impartió el que sería su gran maestro, Gonzalo Bilbao, quien por aquel entonces dominaba el panorama pictórico sevillano. Enrique Segura permaneció en la Escuela hasta los veinticuatro años. Concluidos sus años de formación en la tradición pictórica de la Escuela quiere ponerse en contacto con el ambiente internacional y conocer las obras de los maestros universales. En 1930 ganó una de las becas convocadas por la Diputación Provincial Hispalense que le permitieron continuar su formación en el extranjero. Marchó a París, pero como no le exigían una permanencia constante fuera de España, decidió retornar y pasó unos meses en Galicia y en Carvajales de Alba (Zamora) donde los campesinos vestían un atuendo tradicional. En 1931 tuvo lugar su primera exposición en Sevilla como resultado de su periplo por Europa y montó su primer estudio en Madrid. Consigue una plaza para asistir a las clases del Círculo de Bellas Artes. En esta época consiguió, gracias a sus extraordinarias dotes de dibujante, su primer empleo como ilustrador en la revista humorística *Gracia y Justicia*. Concorre a exposiciones y su pintura, de temas gratos y de factura tradicional, se vende bien. Se presenta al concurso convocado por la Junta de Ampliación de Estudios y viaja de nuevo a París y recorre Bélgica, Holanda e Italia. De vuelta a Madrid cada vez recibe más encargos de retratos, lo que le permite ir abandonando sus trabajos como ilustrador. Tras finalizar la Guerra Civil, se vio obligado a retomar el oficio de ilustrador en el periódico *Arriba*. Allí estableció contacto con los intelectuales más brillantes del momento, entre los que se encontraban Eugenio d’Ors y José M<sup>a</sup>. Alfaro, que le abrieron numerosas puertas en el entorno artístico madrileño, dominado entonces por Zuloaga, Benedito y Álvarez Sotomayor. Los años cuarenta fueron decisivos para la trayectoria de Segura: en 1943 se celebró su primera exposición en Madrid en la Sala Vilches, en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1945, recibió la tercera medalla con su cuadro *Muñecos* y la segunda medalla con *Eva* en 1948 y logró importantes encargos de retratos, género por el que el artista sentía verdadera devoción y que marcaría desde entonces su carrera profesional. En las décadas de los cincuenta y los sesenta se convertiría en el retratista oficial de la vida pública española. Posaron para él, Jefes de Estado como José López Portillo, entonces Presidente de la República de México, el General Franco y el entonces príncipe de España, Don Juan Carlos de Borbón; políticos como José Ibáñez Martín y Tomás Garicano Goñi, personajes del mundo de las finanzas como Ramón Areces y Emilio Botín e intelectuales y escritores como Ramón Gómez de la Serna y José Camón Aznar. En 1950 se produjo su consagración definitiva

---

<sup>255</sup>“La enfermedad [arterioesclerosis] hizo que muchos profanos pensasen que estas obras eran una aproximación del pintor al expresionismo o incluso al impresionismo. Evidentemente no era así. Esto no quería decir que Mosquera tuviera intención de iniciar su andadura por las nuevas tendencias” CARUNCHO, 1992, p. 304.

al resultar galardonada su obra *Religiosos*, un cuadro de gran composición, muy influenciada por Zurbarán, con la primera medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes. Ese mismo año presentó su primera muestra en París, en la Sala André Weil, a ésta le siguieron importantes exposiciones tanto a nivel nacional -San Sebastián, Bilbao y Barcelona- como internacional, -El Cairo, Venecia, y Lisboa-. Presenta también obras a las bienales Hispanoamericanas de Madrid y La Habana.

Pero su producción no fue únicamente retratística también destacan sus obras de composición y sus paisajes pintados a plena luz del día que según el Marqués de Lozoya “pueden figurar honorablemente en la magnífica tradición española del paisaje, en la cual son lumbreras Don Diego Velázquez, los paisajistas de la escuela de Olot, Martín Rico, Mariano Fortuny, Aureliano de Beruete y Darío de Regoyos”<sup>256</sup>.

Por estas fechas pinta la cúpula del panteón de los Duques de Medinaceli en Madrid y poco después las pinturas del retablo de la Capilla de Puente San Miguel en Torrelavega.

Elegido académico de número de la clase de profesor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 27 de enero de 1964, tras ser presentado por Francisco de Cossío, José Aguiar y José Camón Aznar para cubrir la vacante por fallecimiento de Rafael Pellicer que si no hubiera fallecido tenía que suceder a Valentín Zubiaurre. A la misma plaza fueron presentados Gregorio Prieto y Gregorio Toledo. Ingresó el 14 de febrero de 1965 con discurso, titulado “Consideraciones sobre el retrato en la pintura”, versó sobre la evolución del retrato desde la antigüedad hasta el siglo XIX, contestado por Francisco de Cossío.

Segura fue académico correspondiente de la Real Academia de San Carlos de Valencia en 1979 y académico correspondiente y de honor de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, que le otorgó en 1980 su medalla de oro. Entre otros méritos recibió la medalla de oro de *Arts, Sciences et Lettres* en 1970, la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio en 1975 y el Premio *José González de la Peña, Barón de Forna* de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1988.

La pintura de Segura se puede adscribir a la corriente naturalista tradicional, heredada de Gonzalo Bilbao, que marcó a la escuela sevillana de principios del siglo XX, formada por pintores como Alfonso Grosso, Santiago Martínez, Juan Miguel Sánchez y Gustavo Bacarisas, entre otros. Se trataba de una pintura costumbrista y de paisajes, amable, tradicional y totalmente alejada de las vanguardias, que en aquel momento triunfaban en el resto de Europa.

**JUAN ANTONIO MORALES RUIZ** (Villavaquerín del Cerrato, Valladolid, 1909-Madrid, 1984)

Juan Antonio Félix Morales Ruiz nació el 23 de febrero de 1909 en Villavaquerín del Cerrato (Valladolid) localidad de la que su padre era médico. Con dos años se trasladó a Valladolid. Con cinco años viaja a Cuba lo que será una aventura inolvidable al enfrentarse por primera vez con la inmensidad del mar y que con el tiempo se convertirá en motivos de sus cuadros de playas abandonadas y silenciosas, siempre impregnadas de melancolía. Regresó a España en 1919 junto a su hermano mayor para cursar el Bachillerato, y pondrá de manifiesto su gran interés por el fútbol y el dibujo. Tras finalizarlo, en 1927, regresa a La Habana. Su padre le ordena matricularse en medicina en la Universidad de La Habana, en compensación y sabiendo su interés por la pintura, le regaló una caja de pinturas al pastel. A través de Joaquín Aristigueta, periodista santanderino afincado en La Habana conoció el ambiente artístico y cultural de la capital cubana. Fue quien le presentó a Armando Maribona, pintor cubano, en cuyo estudio pasaría los días enteros pintando. Nunca le consideró su maestro pero siempre reconoció el importante papel que desempeñó en su incipiente carrera artística. Desde que conoció al pintor no volvió por la Universidad de Medicina y pronto se animó a asistir de oyente a la Academia de Bellas Artes de San Alejandro de La Habana donde pudo estudiar los rudimentos técnicos propios de cualquier aprendizaje. Al finalizar el curso, mayo de 1929, obtuvo una medalla de

---

<sup>256</sup> LOZOYA – MONTERO ALONSO, 1974, p. 25.

plata del Primer Salón de Primavera, certamen organizado por la Federación de Alumnos y Exalumnos de la Academia. Cuando le contó a su padre el giro en su vida no le gustó nada pero al poco tiempo le llegó la noticia de que había obtenido el Segundo Premio en el Concurso de carteles anunciadores de los Segundos Juegos Olímpicos Centroamericanos que sería como el empuje para tomar en serio la vocación de su hijo. Permaneció dos años más en Cuba en San Luis de Oriente, junto a su familia. A la práctica del retrato, su labor como ilustrador gráfico en periódicos y revistas de la época y la caricatura se une su interés por la temática costumbrista afrocubana, inspirándose en tipos populares o escenas de su entorno. También realizó carteles e incluso alguna incursión en la escultura.

En 1931, con veintidós años, regresa a Valladolid pero pronto se le queda pequeño y en octubre se traslada a Madrid. Se prepara el ingreso en la Escuela de San Fernando asistiendo al Casón, donde conoce a Pepe Caballero y a Wilfredo Lam. El Casón le proporcionó la ocasión de conocer a otros artistas e intercambiar ideas sobre arte. En 1932 ingresa en la Academia de San Fernando donde recibiría una formación cimentada en el academicismo reflejo del ambiente que imperaba por aquel entonces en los estamentos oficiales. Durante cuatro o cinco años asistió al estudio de Daniel Vázquez Díaz. Asistía a la tertulia de “Cervecería de Correos”, que en torno a Federico García Lorca aglutinaba un importante núcleo de artistas e intelectuales.

A Morales el primer impulso vanguardista le había llegado a través de Vázquez Díaz y del neocubismo, serán los poetas quienes le pondrán en contacto con la corriente surrealista, corriente nacida dentro del ámbito de la literatura. El Manifiesto Surrealista en París se publica en 1924. Fernando Vela publica el primer texto en castellano sobre este movimiento ese mismo año en la *Revista de Occidente*. En la pintura su difusión será más tarde, las primeras obras pictóricas se exponen a finales de los años 20 siendo a primeros de los años treinta cuando Morales se incorpora al ambiente intelectual madrileño.

Tomará como punto de referencia la Residencia de Estudiantes fundada en 1914 con la guía de la Institución Libre de Enseñanza. En 1920 y 1927 se convirtió en el núcleo del que irradiaban y en que convergían las coordenadas del protosurrealismo madrileño. Como residentes o visitantes acogía: Dalí, Emilio Prados, Pepín Bello o Moreno Villa, García Lorca o Buñuel. Contactó con las obras de Aragón, Bretón o Eluard y las teorías psicoanalistas de Freud<sup>257</sup>.

Sería Presidente de la Junta Directiva de Bellas Artes. Representante de sus compañeros ante la Federación Universitaria Española consiguiendo un gran logro muy reivindicado: Que se diera validez al título de la Escuela de San Fernando con lo que se daba prestigio a la carrera y abría puertas al futuro profesional de los alumnos. Antes con el certificado de la Escuela apenas servía para nada. Ahora el Ministerio otorgaba al título un valor suficiente para que su poseedor pudiera presentarse al puesto de profesor de Dibujo en las carreras de Filosofía y Letras, Bellas Artes y Artes y Oficios.

En 1932 se crea el grupo de teatro ambulante La Barraca a iniciativa de Federico García Lorca y apoyo económico del Ministerio de Instrucción Pública y al aval de la Unión Federal de Estudiantes Hispanos, máximo órgano de la Federación Universitaria Española. Seguramente su relación con la Federación Universitaria Española y su amistad con José Caballero y García Lorca le facilitarían sus contactos y posterior adhesión a este grupo que trataría de llevar a los distintos pueblos un repertorio fundamentalmente clásico.

A comienzo de verano de 1936 termina sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y por oposición obtendría el título de profesor de Dibujo. Unos años antes, cualquiera podía aspirar, ahora al revalorizarse los estudios en la Escuela de San Fernando, sólo podían presentarse los que tenían esta titulación. Nunca pudo disfrutar de su plaza ni dedicarse a la docencia debido al estallido de la Guerra.

En 1932 cuando se integra al ambiente artístico madrileño su obra da un giro hacia un tipo de arte de fuerte contenido surrealista, pero recurriendo a la hora de ejecutarlo a la técnica neocubista.

---

<sup>257</sup> Teorías que fueron difundidas en España a principios de los años 20 gracias a la *Revista de Occidente*.

La guerra le sorprende en Madrid. Se crea la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura que el 31 de julio publica su manifiesto fundacional. La mayoría de los artistas e intelectuales republicanos se pusieron directamente al servicio de la guerra con proclamas y manifiestos; y los artistas como Morales, con la ejecución de carteles, convertidos ya en arte de la guerra cumpliendo una labor propagandística. Famoso fue su cartel *Los Nacionales*. Tras el traslado del Gobierno republicano a Valencia, Morales se traslada a la ciudad del Turia. En octubre de 1937 fue llamado al frente por el gobierno republicano. En 1939 en los últimos estertores de la República piensa en ir a Cuba. Termina la guerra y es detenido. Puesto en libertad regresa a Madrid y de ahí a Valladolid. Fue detenido e investigado, el pintor fue absuelto y a mediados de 1940, Morales tras la depuración, decide quedarse en España e integrarse.

Tras superar los duros meses de la depuración, tímidamente y en la sombra trataba de reiniciar su caminar hacia la normalidad. Su amigo Pepe Caballero le puso en contacto con Dionisio Ridruejo, personaje destacado en el aparato de propaganda nacional de voluntad integradora. Conociendo su labor cartelística durante la guerra lo llamó para que colaborara en la Vicesecretaría de Educación Popular de Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional-Sindicalista, organismo en el que ya trabajaba Caballero. Sus primeros trabajos fueron en el Departamento de Plásticas de la Sección de Información y Propaganda, por lo que recibía una asignación mensual. Con el propósito de incrementar sus ingresos montó una academia junto al arquitecto José Mauro Murga en la calle Génova 21, “JUMA”. José Antonio Morales impartía clases de Pintura y Mauro de Dibujo Lineal. Fue un intento fallido y los amigos decidieron convertirlo en sala de exposiciones.

*Valori Plastici* y *Novecento*<sup>258</sup> serán las corrientes que mejor se amoldarán al sentir general de gran parte de los artistas e intelectuales españoles de los años cuarenta, entre los que se encontraba Juan Antonio Morales.

A principio de los cuarenta alquila su estudio en la calle General Pardiñas, luego en la calle Génova y hacia 1944 en la calle Goya. En estos años realizaría montajes escénicos y diseños de figurines para subsistir. Primero en el teatro y luego para el cine. En 1943 había participado en la Exposición de Autorretratos de Pintores Españoles (1800-1943) enviando su *Autorretrato con Mandolina* y en Nuevos Pintores Modernos, celebrada en la Sala Vilches. En esta exposición acusaba una cierta inclinación al retrato un género que no le comportaba problema alguno para ser aceptado por el nuevo régimen.

1945 marca el paso a la segunda etapa de la posguerra española. Tras el desplome definitivo de Alemania, Franco se empleará a fondo en un cambio. Morales inicia una nueva etapa también. Se empleará a fondo en la pintura, contando con el apoyo incondicional de un sector de la crítica.

En 1945 es invitado por el Museo Nacional de Arte Moderno a participar en la exposición Florero y Bodegones, junto a grandes figuras como Zuloaga, Nonell, Gutiérrez Solana o Vázquez Díaz. Ese mismo año su obra *Mujer en el espejo* fue admitida en la Exposición Nacional de Bellas Artes.

---

<sup>258</sup> La revista *Valori Plastici*, fundada en Roma en 1918 por el pintor y crítico Mario Boglio, nacía con la intención de unir a la auténtica tradición italiana –la de Giotto, Masaccio o Piero Della Francesca– el lenguaje figurativo moderado de Cézanne y del cubismo. En paralelo surge *Nueva Objetividad* teorizada a principio de los años 20 por Franz Roh. En 1922 se publica el último número de *Valori Plastici* y surge en torno a la crítica Margherita Sargatti, el grupo *Novecento*. Nace con el propósito de luchar contra los excesos de una vanguardia que había roto todo vínculo con la historia nacional, recurriendo para ello a la estatuaría clásica augustea y a los fondos arquitectónicos sacados de la antigüedad, dando lugar a un estilo monumental y solemne, una especie de arte oficial de raíces itálicas. El retorno italiano y este retorno al orden, también tendrá su reflejo en España en las teorías clasicistas del filósofo e historiador Eugenio d’Ors. Propugna la vuelta a la tradición y la defensa del clasicismo mediterráneo, exaltaba el orden, la disciplina, la construcción... de forma similar a como lo había hecho en los años veinte el crítico alemán Franz Roh, cuyo libro *Realismo Mágico* encontraba ahora en la posguerra española, nuevos lectores entre los jóvenes artistas de vanguardia.



Paralelo a los certámenes oficiales, el interés por la pintura de los jóvenes artistas se centró en determinadas galerías madrileñas: Biosca, Estilo, del arquitecto Emilio Peña, seguidos del alemán Buchholz. En esta última, en 1945, expusieron dos escultores y nueve pintores a los que trataron de armonizar bajo un denominador común Joven Escuela de Madrid<sup>259</sup>. Aunque parece que nunca tuvo claro su papel en la Escuela, expuso con ellos en diversas ocasiones. Casi paralelo a los esfuerzos llevados a cabo por la Escuela de Madrid en pro de la reestructuración del ambiente artístico español, hay que señalar la labor del gran crítico y pensador Eugenio d'Ors quien tomando como sede el viejo caserón de la calle del Sacramento de Madrid fundó, en 1941 la Academia Breve de Crítica de Arte<sup>260</sup>.

El eclecticismo será a lo que se aferren no solo Morales sino todos los artistas jóvenes que se hallaban desconectados de todo cuanto acontecía fuera de España. Enrique Azcoaga crítico y secretario de la Academia Breve de Crítica defendía la idea de que la pintura española debía encontrar su norte, alejándose del realismo tradicional y de las vanguardias. Para él la verdad artística tenía como eje la pintura de Velázquez, que era el referente a seguir por todos los artistas.

Donde mejor se reflejaría ese eclecticismo será en las exposiciones de la Academia Breve de Crítica. En 1946 participa por primera vez Morales del Salón de los Once. Gracias al apoyo de Eugenio d'Ors y su Academia, Morales veía como su arte empezaba a adquirir, a los ojos de los aficionados, una categoría más culta y refinada. Además en su carrera hacia la fama, hay que tener en cuenta según Moreno Galván, la necesidad de crear nuevos nombres respondiendo al nuevo sistema de valoración surgido tras la dispersión de muchos artistas a causa de la guerra. Un sistema basado en criterios de medida, equilibrio y buen hacer artístico. En 1948 expone en el VI Salón de los Once, esta vez había sido invitado el grupo Indaliano, con el propósito de darlo a conocer en los círculos madrileños.

Morales, en los años de la posguerra, tiene que acometer diversos trabajos para subsistir. En este periodo realiza una abundante producción. Sistemáticamente utiliza el óleo, técnica idónea para

---

<sup>259</sup> Se trataba de un grupo en Madrid, a mediados de los cuarenta, con formación esencialmente ibérica y centrada en algunos casos en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y completada en el taller de Daniel Vázquez Díaz. Poco habían salido al exterior y lo que conocían de París era a través de su maestro Vázquez Díaz. Sus maestros remotos: serían Velázquez (de él Morales tomaría sus gamas plateadas y su pasión por el retrato de penetración psicológica) pero sobre todo El Greco en su retorcimiento y en su valentía al aplicar el color. Zurbarán les indujo a retomar el tema del bodegón. Quizás la influencia más fuerte tanto para Morales como para Álvaro Delgado sea la del Goya elegante y airoso de 1795 con enérgicos empastes y sus manchas de color y delicadas veladuras. Pero también reciben influencias de maestros próximos como Solana (sus grises dejarán en Morales una profunda huella), Vázquez Díaz (el neocubismo moderado aunque cada vez con más frecuencia sustituye la línea por la mancha saturada de pasta y matizada de color) y Benjamín Palencia (que en los 20-30 descubriría el paisaje castellano y que en la posguerra volvería a aglutinar en torno suyo una nueva Escuela de Vallecas que serían el origen de la Escuela de Madrid).

<sup>260</sup> Formada por un grupo de intelectuales y aficionados al arte, en total once académicos. Anualmente celebrarían una exposición que se denominaría Salón de los Once, y cada académico presentaría a un artista. La Academia Breve hará también otra exposición que recogerá las once mejores obras expuestas en la temporada y se titulará Exposición Antológica... d'Ors lo entendió como un núcleo de prestigio e influyente que podría influir en el estancado ambiente madrileño y facilitar el camino a los jóvenes artistas eclipsados por una serie de nombres que nadie podía o quería discutir. La tentativa nacía como contrapartida a las Exposiciones Nacionales, pero sus gustos eran bastantes académicos. Eugenio d'Ors alcanzó un gran protagonismo en los años de la inmediata posguerra con la vuelta a la realidad o retorno al orden, que arrancando de Italia y pasando por Alemania se generalizaría en toda Europa. Unas ideas que en España volverán a estar de actualidad gracias a "Arte de entreguerras": recopilación de artículos, publicados entre 1919 y 1936, en los que d'Ors propugnaba la vuelta a la tradición y la defensa del clasicismo mediterráneo. En su obra *Mis Salones. Itinerario del Arte Moderno en España*, decía: "Todo lo que no es tradición es plagio". Su interés por el clasicismo mediterráneo le llevó incluso a elaborar una teoría de lo clásico y de lo barroco, convirtiéndose en defensor a ultranza del orden [de la realidad] y de la tradición.

los cuadros de estudio: retratos, bodegones o composiciones de interior. Seguirá preparando los lienzos él mismo. Son pocas obras las que fecha, hay que recurrir a la rúbrica. En la preguerra firma con el nombre y apellido en mayúsculas. A partir de 1943 utiliza las letras en minúsculas y cursivas, colocadas en líneas recta respecto del borde inferior del cuadro.

En 1945 participa por primera vez en la Exposición Nacional de Bellas Artes con *Mujer en el espejo*. Esta obra fue seleccionada en junio de 1946 para la II Exposición Antológica celebrada en la Galería Biosca. En 1947 celebra su primera exposición individual en Madrid, en la sala Macarrón. A partir de estos años tiende a consolidarse y a trabajar para una clientela cada vez más amplia y poco a poco abandona su interés por la experimentación que habían sido las características que le definían hasta el momento.

El género principal que acomete será el retrato<sup>261</sup>, sobre todo femenino, tanto de interiores como de exterior, inspirados en la pintura inglesa del siglo XVIII y principios del XIX y con recuerdos a Goya. Sus retratos infantiles también seguirán estas influencias. En 1948 será con un retrato con lo que consigue una medalla de segunda en la Exposición Nacional, el de la *Señora de Manzano*.

Un año después recibe el Premio Nacional de Pintura con el cuadro *Interior de mi estudio* que acrecentó su prestigio como pintor y expone en la galería de arte André Hipola a cuya inauguración asistieron numerosas personalidades de Madrid. Exponía el retrato pintado a su novia Elena en 1948 y gustó tanto que le provocó catorce encargos.

También son habituales en su producción el paisaje y las escenas con episodios históricos o religiosos, generalmente encargos oficiales, y que desaparecen en las décadas de los sesenta y setenta. En aquellos años pinta también playas, paisajes románticos y algunos bodegones.

En 1950 y por encargo del Ministro de Asuntos Exteriores que deseaba presentar a los países de Sudamérica una imagen más real y atractiva de la reina católica, pinta el *Retrato de los Reyes Católicos* que luego se reproduciría en el anverso de los billetes de mil pesetas que circularon en España en los años sesenta y setenta. También recibe el encargo de pintar al papa Pío XII, convirtiéndose en uno de los pocos pintores españoles que retrataban del natural a un pontífice.

A la I Bienal Hispanoamericana presenta dos obras de tema religioso: *La conversión de Saulo* y *Castilla Antigua* y un retrato de la señora de Joaquín Ruiz Jiménez por el que fue distinguido con el Premio de los Estados Unidos de Venezuela<sup>262</sup>.

En 1952 invitado por el Doctor Castroviejo para quien había realizado algunos retratos, viaja a EEUU, recibiendo tal número de encargos que tuvo que permanecer durante seis meses. Sus elegantes retratos encajaban perfectamente con los gustos tradicionales de las altas capas sociales norteamericanas por lo que volvería posteriormente en algunas otras ocasiones y en todos los viajes teniendo infinidad de encargos que realizar.

En 1953 expone en la Galería Macarrón con la Joven Escuela de Madrid, con la que no había vuelto a exponer desde su participación en Buchholz en 1945.

Será con un paisaje urbano con lo que consiga la primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1954, *Manhattan*.<sup>263</sup>

---

<sup>261</sup> “Lo cierto es que en menos de una década, se había convertido en el pintor de moda, en el pintor de las mujeres de su tiempo. Algo que nos hace preguntarnos por las verdaderas razones que lo impulsaron a dedicarse a este género, y el que por qué de su fulgurante éxito. Creemos que una fecha crucial fue 1942, año en que conoce a Elena y la convierte de inmediato en su musa, retratándola sin descanso. Esto, unido a la desorientación que se vivía en España en el plano estético, terminaría acercándolo a este género que desde siempre le había atraído” ARIAS SERRANO, 2005, p. 174.

<sup>262</sup> Parece que el premio le decepcionó. Desde los inicios de la Bienal todo apuntaba a que alcanzaría alguno de los premios importantes pues los comentarios de la crítica eran inmejorables así como la opinión del público. ARIAS SERRANO, 2005, p. 179.

<sup>263</sup> Una medalla polémica debido a que había presentado al concurso dos cuadros: *Manhattan* y el *Retrato de la Duquesa de Alba*. Fuera de concurso presentó un pequeño *Retrato de Doña Carmen Polo de Franco* y le pidieron que lo retirara a lo que el artista se negó por considerarlo de alta calidad. No obtuvo ningún premio en aquella ocasión. Unos días después Joaquín Ruiz Jiménez le dijo a Morales que las medallas se iban a ampliar porque Franco le había llamado y transmitido su desacuerdo con lo que había ocurrido a

Concurre al concurso de cartones para tapices con destino a la Basílica del Valle de los Caídos, organizado en 1958 por Patrimonio Nacional obteniendo el primer premio. En 1963 el Instituto Nacional de Industria le encarga dos cartones para tapices alusivos a la presencia de España en América con destino a los Estados de California y Florida. En 1966 El Director General de Bellas Artes le encarga el Telón de boca del Teatro Real de Madrid, una obra eminentemente decorativa.

A partir de uno de sus viajes a EEUU en los que siguiendo un ritmo agotador trató de responder a los numerosos encargos de retratos, parece que a su regreso se planteó seriamente el sentido de pintar estas obras de encargo donde los únicos objetivos son agradar al cliente y ganar dinero. En estos años también pinta paisajes marinos y paisajes románticos que empieza a hacerlos por interés personal y poco a poco su clientela los empieza a demandar. Realizados con mayor libertad en su ejecución y en su temática que los encargos oficiales. Son paisajes en los que predomina el interés por la figura y donde el color domina sobre el dibujo. Son temas amables y muy decorativos. Pinta también interiores, desnudos, paisajes muy próximos a los que están haciendo en la Escuela de Madrid.

Elegido académico de número de la clase de profesor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 2 de marzo de 1964, tras ser presentado por el Duque de Alba, Antonio José Cubiles y José Camón Aznar para cubrir la vacante por fallecimiento de Manuel Benedito. Ingresó el 23 de enero de 1966, con el discurso “Whistler a la sombra de Velázquez”, discurso contestado por José Camón Aznar.

En 1973 era nombrado director de la Academia Española de Bellas Artes en Roma. Desde que se en 1974 tomara posesión de su cargo y durante los tres años en la ciudad Eterna poco tiempo tuvo para pintar.

Durante la década de los años sesenta, setenta y hasta su muerte sigue realizando retratos pero a los retratos de personalidades de la política y la aristocracia surge una clientela procedente de clase media profesional que lleva a unos retratos más cotidianos y de formatos de tamaño inferior.

### **JOAN MIRÓ FERRÀ** (Barcelona, 1893-Palma de Mallorca, 1983)

Nace en Barcelona, donde su padre tenía un taller de orfebrería y relojería. Con catorce años y, por deseo de su padre, se matricula en la Escuela de Comercio de Barcelona, compaginándolo con las clases de la Escuela de Bellas Artes de La Lonja, teniendo como profesores a Modesto Urgell y José Pascó, maestro de artes decorativas que le introduce en el Modernismo.

En 1910 empieza a trabajar como contable en la droguería Dalmau i Oliveres de Barcelona. Participa, por primera vez, en una exposición de retratos y dibujos organizada por el Ayuntamiento de Barcelona. Ese mismo año, su familia compra una masía en Montroig (Tarragona) donde convalecerá de una grave enfermedad contraída al año siguiente. Superada la enfermedad, en 1912, decide dedicarse plenamente a la pintura y se inscribe en la Escuela de Arte de Francesc Galí, a la que asistirá hasta 1915. Allí coincide con Joan Prats, Josep Francesc Ràfols, Enric Cristòfol Ricart y, quizás, con el ceramista Josep Llorens Artigas, entre otros. Al año siguiente asiste al Círculo Artístico de Sant Lluc para pintar modelo del natural. En sus pinturas de aquellos años se aprecia una fuerte influencia del fauvismo y también de Cézanne.

En 1916 entra en contacto con el galerista Josep Dalmau quien le presenta a Francis Picabia y otros artistas franceses que, huyendo de la Primera Guerra Mundial, se refugian en Barcelona. Será su primer contacto con el arte de vanguardia internacional. En 1918 realiza su primera exposición individual en la Sala Dalmau y dos años después viaja por primera vez a París, con la intención de instalarse allí y conoce a Picasso. A partir de 1921 utiliza el taller del escultor Pablo Gargallo y ese mismo año celebra su primera exposición en la capital francesa. Se relaciona con artistas que conformarán uno de los núcleos del movimiento surrealista: Michel

---

Morales. Este apoyo no gustó ni a críticos ni a artista y a partir de entonces se sentía incómodo y se alejó de las exposiciones y certámenes. ARIAS SERRANO, 2005, pp.182-183.

Leiris, Robert Desnos, Georges Limbour, Antonin Artaud y Roland Tual, entre otros. Los veranos los pasaba en Mont-roig donde pinta *La tierra labrada*, *Paisaje catalán (El cazador)* y *Pastorale*, que marcarán una nueva trayectoria en su obra. En 1925 conoce a André Bretón, descubre a Paul Klee y expone en la Galerie Pierre de París. Un año después establece un nuevo taller en Montmartre. Entre sus vecinos se encontraba Max Ernst, con quien realizaría los decorados y el vestuario del ballet *Romeo y Julieta*, para el ballet ruso Diáguilev.

En 1928 realiza sus primeros collages-objeto y viaja a Bélgica y Holanda, quedando impresionado por la pintura flamenca lo que daría lugar a sus *Interiores holandeses*.

A partir de 1930 muestra interés por trabajar otros medios de expresión, como el bajorrelieve y la escultura. Ese mismo año expone por primera vez en Nueva York, en la galería Valentine.

En 1932 regresa a Barcelona donde decide pasar más tiempo. Ese mismo año expone por primera vez en la Galería Pierre Matisse de Nueva York. Unos años después firmaría con el galerista un contrato para que fuera su representante en Estados Unidos. En 1933 realiza aguafuertes para el primer libro, *Enfances* de Georges Hugnet.

En 1936 viaja a París para llevar unas obras que tenía previsto exponer en Nueva York pero estalla la Guerra Civil española y decide permanecer en la ciudad del Sena hasta 1940. En 1937 realizaría por encargo de la República el gran mural de *El segador*, para el Pabellón español de la Exposición Universal de París.

En 1939 se retira a una casa en Varengeville-sur-Mer (Normandía). Comienza una serie de veintitrés aguadas, que continúa en Palma de Mallorca y termina en Mont-roig en septiembre de 1941. Esta serie será más adelante conocida con el nombre de *Constelaciones*. A finales de mayo de 1940, el ejército alemán bombardea Normandía y Miró opta por regresar a España con su familia, instalándose en Palma de Mallorca.

En 1941 se celebra su primera gran retrospectiva en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

En 1942 continúa trabajando exclusivamente en obras sobre papel y regresa de nuevo a Barcelona donde se instala.

En 1944 inicia su colaboración con el ceramista Josep Llorens Artigas que se extenderá hasta 1947. Ese mismo año se edita la serie de litografías conocidas como *Serie de Barcelona* y regresa a la pintura sobre lienzo.

En 1947 visita por primera vez Estados Unidos para realizar el encargo de una pintura mural para la Gourmet Room del Terrace Plaza Hotel de Cincinnati. En Nueva York frecuenta el taller de Stanley W. Hayter, donde profundiza las técnicas de grabado, y conoce a Jackson Pollock. También participa en la exposición "Le Surréalisme en 1947: Exposition Internationale du surréalisme", en la Galerie Maeght de París, organizada por André Breton y Marcel Duchamp. Al año siguiente realiza su primera exposición individual en la Galerie Maeght de París. Aimé Maeght será su nuevo representante en Francia. Su pintura alterna unas obras de tipo más reflexivo con otras más gestuales e impulsivas. Instalado en Barcelona, con frecuencia se desplaza a París, estancias que aprovecha para realizar obra gráfica. También se intensifica su actividad en el campo de la cerámica y la escultura.

En 1956 se traslada definitivamente a Mallorca y empieza a trabajar en el estudio diseñado por su amigo el arquitecto Josep Lluís Sert.

En 1958 se inauguran los dos murales de la Unesco, en París. El proyecto recibe el gran premio de la Fundación Guggenheim.

En 1960 trabaja con Josep Llorens Artigas en el mural de cerámica para Harkness Commons, de la Harvard University y en 1961 aparece la monografía referencial de Miró escrita por Jacques Dupin. En 1966 realiza sus primeras esculturas monumentales de bronce, *Pájaro solar* y *Pájaro lunar*. Viaja por primera vez a Japón con motivo de la exposición retrospectiva en el Museo Nacional de Arte de Tokio. Conoce allí al poeta Shuzo Takiguchi, autor de la primera monografía sobre el artista.

Elegido académico de número de la clase de profesor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 21 de marzo de 1966, tras ser presentado por Francisco Javier Sánchez Cantón, Fernando Labrada y César Cort para cubrir la vacante por fallecimiento de Elías Salaverría. A la misma plaza fue presentado Gregorio Prieto.

Al año siguiente se instala en el Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York un mural de cerámica, realizado en colaboración con Josep Llorens Artigas. Ese mismo año recibe el Premio Carnegie de pintura. En 1968 viaja por última vez a Estados Unidos. Es nombrado *doctor honoris causa* por la Harvard University. Se celebran las exposiciones retrospectivas en la Fondation Maeght de Saint-Paul-de-Vence y en el antiguo Hospital de la Santa Creu de Barcelona (patrocinada por el Ayuntamiento). El rey Juan Carlos le concedería la Medalla de Oro de las Bellas Artes españolas en 1980.

### JOAQUÍN VAQUERO PALACIOS (Oviedo, 1900-Madrid, 1998)

Joaquín Vaquero Palacios nació en Oviedo en 1900. Se inició en la pintura con Manuel Arboleya durante sus estudios de bachillerato. Conoció a Evaristo Valle y Nicanor Piñole en Gijón. En 1920 se traslada a Madrid para estudiar Arquitectura, pero nunca abandonará la pintura<sup>264</sup>. Conoce a Vázquez Díaz y a Gutiérrez Solana. Antes de acabar la carrera en 1927, realizó varias exposiciones individuales en el Museo de Arte Moderno de Madrid y en la sala Masaveu de Oviedo. Entre 1923 y 1925 había sido dibujante jefe del estudio de decoración de interiores en la casa Waring & Gillow. Desde entonces, para él, la arquitectura, la pintura y la escultura serán artes que no se separarán. En su pintura, el tema constante es la arquitectura de paisajes, y con frecuencia la figura humana está ausente. Realiza exposiciones individuales en París y Nueva York. En 1929 recibe la medalla de plata de la Exposición de Sevilla. Entre 1929 y 1930 dirige la Academia Berri de pintura y dibujo, fundada por Juan de Echevarría. En 1930 consigue junto a Luis Moya la primera medalla de arquitectura de la Exposición Nacional, por el *Proyecto para el faro de Colón*. En 1931 recibe, junto a José Capuz, el segundo premio en el Concurso Nacional convocado para el monumento a José Tartiere Lenegre. Ese mismo año realiza un viaje de estudios en compañía de Luis Moya Blanco, pensionado por el Gobierno español a los Estados Unidos, Méjico y America Central, estudiando en Yucatán las arquitecturas y la civilización Maya y donde regresaría en 1944 y 1945. En 1932 participa en la exposición *Artistas Ibéricos* en Oslo, Copenhague y Berlín. También en la exposición circulante del Museo de San Diego, California. Pasó la Guerra Civil y siguientes años hasta 1942 en Santiago de Compostela. Su pintura en estos años muestra arcaizantes y monumentales interpretaciones de la capital gallega. Entre 1938 y 1946 restaura y decora el Pazo de Meirás, restaura el Monasterio de Sobrado de los Monjes en La Coruña y en Santiago de Compostela restaura y consolida: la Torre del Reloj de la Catedral, la Universidad, la Biblioteca de la Universidad, la Iglesia de la Compañía, el Colegio de San Clemente, el Palacio de Fonseca y el Convento de San Agustín. Presenta obras a la Bienal de Venecia en 1940, 1942, 1952, 1954, 1956. En 1941 le otorgan la segunda medalla de pintura en la Exposición Nacional de Bellas Artes con la obra *Santiago de Compostela*. Al año siguiente recibe el segundo premio en la exposición “Rincones de Madrid” del Círculo de Bellas Artes y el primero en la Exposición Nacional de Barcelona. En la Exposición Nacional de 1948 le conceden, por el cuadro *Asedio*, la medalla del Ministerio del Ejército. Ese mismo año ilustra con trescientos dibujos una edición de lujo de Don Quijote de la Mancha y expone en el Salón de los Once. En 1950 se traslada a Roma al ser designado subdirector de la Academia Española en Roma y director en 1957 donde reside hasta 1963. Participa en la I Bienal Hispanoamericana recibiendo el premio de la República Dominicana. En 1952 recibe la primera medalla de pintura en la Exposición Nacional del Bellas Artes con la obra *Montaña*. En 1954 participa en la II Bienal Hispanoamericana en La Habana y obtiene el primer premio en la Exposición Internacional del “Paesaggio italiano visto da artisti stranieri”. En 1956 es elegido académico de la Accademia Nazionale di San Luca de Roma. En 1960 realiza una estancia de estudio y trabajo en Río de Janeiro, Brasilia y S.

<sup>264</sup> “Durante los veranos el artista en Somiedo pintaba paisajes del natural en los que solían aparecer los característicos *teitos*. Aquellos cuadros expresaban ya la vocación de solidez estructural, monumentalidad y sentido de la síntesis que mantendría a lo largo de su vida en todas sus manifestaciones artísticas”. BARÓN THAIDIGSMANN, 1998 (b), p. 245.

Pablo. En 1962 realiza la decoración y ornamentación exterior e interior de la Central Eléctrica de Miranda, Asturias, con un mural y dos figuras talladas en los paramentos de hormigón de las entradas; pinta el mural de *La Huida a Egipto* en el presbiterio de la capilla de los arquitectos, en la Iglesia de San Sebastián de Madrid; realiza una exposición individual en Nueva Orleans recibiendo del alcalde la llave de oro de la ciudad. Entre 1964 y 1967 adquirió y restauró una casa en Segovia donde instalaría su estudio. En esta época sus paisajes castellanos se habían reducido a un sintético esquema de franjas. En 1970 fue elegido miembro de número del Instituto de Estudios Asturianos.

Se le puede considerar artista investigador del paisaje, pues es un tema constante en su pintura. Debido a sus estudios de arquitectura, dota a su pintura de orden, equilibrio y solidez de masas<sup>265</sup>. Sus primeros cuadros siguen la línea del impresionismo que poco a poco evoluciona a formas más oscuras y con mayor consistencia constructiva. Desde su estancia en Roma, sus paisajes tienden hacia la monumentalidad con formas muy esquemáticas.

Recibe la Encomienda de número de Isabel la Católica, es Vice-Cónsul honorario de la República del Salvador en Madrid.

Elegido académico de número de la clase de profesor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 10 de febrero de 1969, tras ser presentado por el marqués de Lozoya, José Camón Aznar y Joaquín María de Navascués para cubrir la vacante por fallecimiento de Julio Moisés. A la misma plaza fue presentado Enrique Gregorio Prieto. Ingresó el 14 de diciembre de 1969, su discurso, “El alma del paisaje” fue contestado por el marqués de Lozoya.

En 1992 recibe el premio “José González de la Peña, Barón de Forna”, la medalla de oro de la Arquitectura en 1996 y en 1997, como pintor, es nombrado “Doctor Honoris Causa” por la Universidad de Oviedo.

---

<sup>265</sup> Tiene una primera época indecisa, en la cual los problemas de la interpretación del natural se resuelven de distintas maneras. Durante este periodo de 1920 a 1930 se caracteriza por el afán del joven pintor por plasmar impresiones directas del natural-a veces admirables- en pocos minutos o a lo más, en una sesión breve. Maneja una paleta reducida y brillante-está aún cerca el impresionismo-de blanco, dos azules, verde esmeralda, amarillo claro de cromo y una gama caliente que va del bermellón al carmín. Son impresiones de pequeño tamaño, tomadas directamente del natural, sin retoques posteriores y con la obsesiva preocupación por el color.

Hay una evolución bien marcada en periodo de madurez que se inicia hacia 1930 y que perdura toda una década hasta 1940. Al impresionismo colorista y luminoso sucede una preocupación por la forma. En la paleta que se torna sombría aparece el negro. Interesan al pintor los austeros paisajes de la cuenca minera de Asturias, los acantilados batidos por el mar oscuro y borrascoso. Es un concepto de la pintura que se mantiene en sus paisajes urbanos del norte de España, de París, de Nueva York. La amplitud de su estilo requiere el empleo de la espátula. Esta técnica -la espátula- es característica en otra etapa que podríamos situar entre 1940 y 1950 en la cual largas estancias en el trópico cuya íntima tristeza capta maravillosamente, motivan el que su pintura adquiriera una mayor luminosidad. Yo creo que es entonces cuando Joaquín se enamora de Castilla, de Segovia sobre todo. Su gama de colores vuelve a ser luminosa y se enriquece con el empleo de los amarillos y ocre del paisaje castellano y por un retorno a las tradición de los grandes pintores del siglo XVII. Es una época muy fecunda en la que pinta grandes murales, paisajes de la América tropical y de Castilla. Diez años de estancia en Roma, la mayor parte en la Academia de España. Desde las ventanas de su estudio se divisaba un panorama de ruinas romanas, de campaniles medievales, de cúpulas barrocas, etc.

Ya es dueño de todos los recursos de la técnica, con una tendencia a la simplificación, a la síntesis. La forma constituye su preocupación fundamental, llega incluso a cuadros casi monocromos. Su sentido humano de la vida, del cual no puede liberarse, le lleva a ver trágicas formas antropomorfas en los paisajes mas desolados de España, Italia, Grecia y Egipto. Tierras de desiertos y de cráteres que parecen sufrir. Son cuadros de gran formato, realizados en el estudio, a la vista de pequeños apuntes tomados del natural, en sus constantes peregrinaciones.

## **HIPOLITO HIDALGO DE CAVIEDES GÓMEZ** (Madrid, 1902-1994)

Pintor, ilustrador y muralista español. Inició su formación con su padre, el pintor Rafael Hidalgo de Caviedes, educándole en una severa disciplina del dibujo. Con nueve años expone sus dibujos y acuarelas por primera vez en la Sala Iturriz de la calle Fuencarral, una tienda donde venden colores y lienzos. La revista *Blanco y Negro* publica su foto. Estudia en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, con Aurelio Arteta y Julio Romero de Torres. Su obra se desarrolla dentro de la tendencia a la monumentalidad arquitectónica, a las sobrias armonías de colores y los ecos del cubismo que Vázquez Díaz inauguró en España a su regreso de París en 1918.

Expone en la Exposición Nacional de Bellas Artes en 1926, 1932, 1934 y 1936 y en las periódicas del Círculo de Bellas Artes. Inmerso en la actividad cultural de su tiempo asiste a las tertulias de Ramón Gómez de la Serna en el Pombo y en la década de 1920 fundó la tertulia de las Platerías con Eugenio Montes, Guillermo de Torre, César González Ruano, Sainz de Robles, Quiroga Plá y José López Rubio y frecuentó la Residencia de Estudiantes al igual que lo harían Moreno Villa, García Lorca, Buñuel y Dalí, al tiempo que hacía copias de El Greco en el Museo del Prado. Luego asiste a otra tertulia literaria que se reúne en el Café Correos en torno a León Felipe (1932-1934).

Descarta su vocación por la arquitectura y se decide por la pintura.

Realiza carteles, ilustraciones de libros y revistas y recibe los primeros encargos de decoraciones murales en casas particulares.

En 1929 realiza su primera gran exposición en la Sociedad Española de Amigos del Arte en el Palacio de Bibliotecas y Museos y presenta obras en la Exposición Iberoamericana de Sevilla.

Fue miembro del grupo de Artistas Ibéricos que promovió el crítico de arte Manuel Abril. Expone con ellos en París, Copenhagen, Oslo, Monza y Oeste de los Estados Unidos.

Entre 1933 y 1934 logró una pensión de la Junta para Ampliación de Estudios de la Academia delle Belle Arti de Florencia donde se especializa en pintura al fresco y otras técnicas murales con Galileo Chini y de las Vereinigte Staatschule für Freie und Angewandte Künste (Escuela Estatal Unida para las Artes Libres y Aplicadas) de Berlín (1933-35), con Otto Dannenberg.

A su regreso, se instaló en Madrid donde pintó murales como el de la sala central del Edificio de Telefónica, el del Centro de Estudios e Información Permanente de la Construcción en 1934 o el del bar del Capitol del mismo año.

En 1935, con treinta y tres años, obtiene el Gran Premio Internacional en Pittsburgh, de la Fundación Carnegie, con un cuadro titulado *Elvira y Tiberio*. En 1936 viajó a Roma para pintar los murales del Pabellón de España en la Exposición Mundial de la Prensa Católica, en el Vaticano. Su regreso a España fue breve, pues en 1937 hubo de salir exiliado, y fijó su residencia en La Habana, donde sería nombrado director del Museo Diocesano. Ese mismo año hizo su primera exposición en La Habana, en el Colegio de Arquitectos, y en Nueva York, en las Reinhard Galleries. En 1939 representó a España en la exposición de Arte Contemporáneo, en el pabellón de I.B.M., de la Feria Mundial de Nueva York. Durante estos años mantuvo la pintura de caballete y el retrato aunque quizás sus mejores trabajos son los murales realizados principalmente con la técnica al fresco. Desde Cuba viajó a Estados Unidos y Puerto Rico, regresando definitivamente a Madrid en 1961. A su regreso a España inicia una época de pintura expresionista que en cierto modo le enlaza con la época de su juventud, buen ejemplo de esto es la obra que ofrece a la Academia en el momento de su ingreso en la corporación.

Reconoce en sus preferencias artísticas a Cimabue, Piero Della Francesca, El Greco, Goya y Paul Klee.

Realizó ilustraciones para diversos periódicos y revistas así como para obra de clásicos españoles: Novelas Ejemplares de Cervantes y otro volumen del libro del Buen Amor todo en Alfaguara.

Elegido académico de número de la clase de profesor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 17 de junio de 1969, tras ser presentado por Enrique Lafuente Ferrari, Luis Gutiérrez Soto y Luis Mosquera para cubrir la vacante por fallecimiento de Daniel Vázquez

Díaz. A la misma plaza fue presentado Ricardo Macarrón. Ingresó el 8 de marzo de 1970, con el discurso “El pintor ante el muro” contestado por Enrique Lafuente Ferrari.

**TEODORO MICIANO BECERRA** (Jerez de la Frontera, 1903-Madrid, 1974)

Estudió bachillerato en Jerez de la Frontera y posteriormente marchó a Sevilla para estudiar en la Escuela de Bellas Artes, donde fue discípulo de Gonzalo Bilbao y Gustavo Bacarisas, e inició también los cursos de preparación para la Escuela de Arquitectura. Posteriormente se traslada a Madrid e ingresa en la Escuela de San Fernando y en la Escuela de Arquitectura. Su elección por las Artes, le llevó a abandonar los estudios de arquitectura. Fue profesor de *Artes Decorativas aplicado a las Artes gráficas* en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Jerez. En 1953 oposita a la plaza de profesor de Procedimientos de Ilustración del Libro en el Conservatorio de las Artes del Libro de Barcelona, también, en 1958, consigue la plaza por oposición de profesor de Litografía de la Escuela Nacional de Artes Gráficas de Madrid. Al año siguiente obtiene la cátedra de Dibujo de Ilustración de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando Madrid, vacante por fallecimiento de Carlos Sainz de Tejada. En 1964 ocupará la plaza de profesor de Ilustración y de Historia del Arte en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Madrid.

En 1945 y 1950 recibe la segunda y tercera medalla, respectivamente, en la Exposición Nacional de Bellas Artes por grabados al aguafuerte. En 1949 recibe la primera medalla de la Exposición de Artes Decorativas por el conjunto de 80 xilografías. Obtuvo dos veces el Premio Nacional de Grabado en sendos Concursos Nacionales, en 1949, convocado para el grabado a buril, por su grabado *Diana y Acteón* y en 1959, convocado para premiar un grabado en el procedimiento de la *manera negra* por su obra *Fuente*. En 1952, recibe el diploma de primera clase en la Exposición de Arte Religioso Contemporáneo, con motivo del XXXV Congreso Eucarístico Internacional celebrado en Barcelona, por su *mezzotint*, *Piedad*. En 1956 le otorgan la medalla de oro de la Exposición Internacional Ex-Libris, de Río de Janeiro por un grupo de ex-libris al aguafuerte. Obtiene numerosos premios de carteles y artes gráficas y publicitarias así como 76 premios en concursos para bocetos de sellos de correos convocados por la Dirección General de Plazas de Provincias Africanas y por la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre.

Expone individualmente en Jerez de la Frontera, Tánger, Ceuta, Tetuán y en la Biblioteca Nacional de Madrid. En cuanto a las exposiciones colectivas participa en la Exposición Nacional de Bellas Artes y de Artes Decorativas de Ginebra en 1956, en la exposición de Grabado Europeo Contemporáneo; en la I Bienal de Arte Hispanoamericano, la exposición de Grabado español presentada en países de Hispanoamérica y en la Exposición Internacional del Libro de Arte en Río de Janeiro en 1956. Ilustra libros de bibliófilos con grabados en madera, aguafuertes y litografías entre los que destaca *La ilustre fregona* y *Don Quijote*. Director artístico, entre otras revistas, de la *Nueva Litografía Jerezana*, la *Revista del Ateneo*, *África*, *Mundial*.

Proyectista por oposición de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre. En 1958 fue elegido artista miembro de la ONU de Nueva York y en 1964 miembro del Patronato del Museo de Arte Moderno.

En 1967 fue elegido académico correspondiente de la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría.

Es elegido académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 21 de junio de 1971 a propuesta de José Aguiar, Luis Mosquera y Enrique Segura para ocupar la vacante por fallecimiento de Anselmo Miguel Nieto. Ingresó el 1 de marzo de 1972 con el discurso “Breve historia del aguatinata (de Goya a Picasso)”, contestado por Enrique Lafuente Ferrari.



## **BENJAMÍN PALENCIA PÉREZ** (Barrax, Albacete, 1894-Madrid, 1980)

Nace en Barrax, Albacete. Desde muy pequeño le gustaba dibujar. En 1909 se traslada a vivir a Madrid a casa de Rafael López Egóñez, al que llamará tío Rafael, Ingeniero de Caminos que gozaba de una gran formación cultural. Estudia de manera autodidacta, asiste a las clases de Elías Tormo y realiza copias en el Museo del Prado, especialmente de obras de Velázquez y El Greco. Más tarde se interesa también por Zurbarán. Empieza a dibujar pronto, sus primeros óleos<sup>266</sup> serían de 1915 y 1916, retratos de familiares y amigos de Barrax, paisajes y algún bodegón. En 1920 envía dos cuadros al I Salón de Otoño de Madrid: *Homenaje a Larra* y *Carta de un mártir*, que reciben una mención honorífica y despertaron el interés de un visitante ilustre, Juan Ramón Jiménez. El gran poeta quiso conocer al joven pintor e hizo gestiones para encontrarlo. Su trato se haría frecuente, y Juan Ramón le invitaría a colaborar con él —dibujaría, por ejemplo, el ramito de perejil para la viñeta de sus libros— y Juan Ramón por su parte, escribiría un texto sobre una serie de dibujos de *Niños* de Benjamín, que en 1923 publicaría índice en forma de opúsculo. Su relación con Juan Ramón Jiménez le introduce en el mundo intelectual del momento, el núcleo renovador de Madrid, al margen de la cultura oficial. Uno de los centros será la Residencia de Estudiantes donde conoce a Rafael Alberti, Federico García Lorca, Buñuel y Dalí. También se relaciona con artistas que se forman en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando como Francisco Bores, Pancho Cossío, Alberto Sánchez y José María Ucelay. Junto con Bores y Dalí acude a la Academia Libre fundada por el pintor Julio Moisés. Todos ellos, conocedores de lo que ocurría fuera de España en el campo de la pintura y la escultura, a través de revistas, comentarios y viajes a París, querían transformar el arte español. Eran conscientes de la necesidad de modernizar el arte español. Aceptaban las vanguardias, unos entregándose a ellas y otros intentándolas adaptar y hacer algo propio. La relación entre artistas y escritores suscitó muchas veces colaboraciones. En 1926 Óscar Esplá se propuso poner música a *La pájara pinta* de Alberti y sugirió a Palencia que realizara los decorados y figurines.

Asiste a algunas de las tertulias madrileñas, especialmente a la del Café Nacional.

Durante algunos años se trasladará a Alicante y Altea.

En 1925 participa en la Exposición de los Artistas Ibéricos, con artistas que inician la renovación de las artes plásticas en Madrid, su obra recibe elogiosos comentarios de algunos de los más destacados críticos como Manuel Abril, Francisco Alcántara y Juan de la Encina. Conoce a Alberto Sánchez, a diferencia de otros artistas que participaron en la exposición que se marcharon a París, ambos decidieron quedarse en España con el propósito de renovar el arte en España que no suponía una ruptura con todo lo anterior sino a partir del arte primitivo, El Greco, Velázquez, Zurbarán y Goya. Sobre todo El Greco, como símbolo de ruptura con lo clásico, que se convierte en modelo frente a la norma del academismo y valoran su manierismo como forma de libertad.

En el deseo de renovar el arte, Alberto y Palencia crean La Escuela de Vallecas. Lo que buscarán es estar en contacto con la naturaleza y acercar el disfrute estético al pueblo, distanciándose en este sentido de la Academia, cuyo arte iba dirigido a la burguesía.

La Escuela de Vallecas sería un puente entre la Generación del 98 y la del 27. Si la Generación del 98 les acerca al paisaje, también como protesta contra el academicismo, a la España eterna, del silencio y la soledad, los artistas de Vallecas presentan una visión alegre, positiva que no tiene nada que ver con la visión existencialista, triste y negra del 98. Con la Generación del 27 están de acuerdo en abrirse a las vanguardias sin perder la tradición y en armonizar lo culto con lo popular.

---

<sup>266</sup> En la primera etapa pinta los óleos de forma realista y con una forma más suelta, impresionista, en sus acuarelas. CORREDOR MATHEOS, 1979, p. 23.

Benjamín Palencia admite que el impresionismo es el que más le ha influido y le ha llevado a la naturaleza.<sup>267</sup> Pero su paisaje es geología pura, colores y materia. El paisaje castellano para la Escuela de Vallecas es un refugio en la huida de la ciudad, un rechazo al academicismo y el hallazgo de lo verdadero. En toda su producción, tan importante como lo óleos será su producción dibujística, a la que concede una independencia casi total respecto a sus cuadros.

En 1926 viaja a París donde, con algunas escapadas a España, permanece hasta 1928. En la capital francesa comparte algún tiempo de estudio con Pancho Cossío. Entra en contacto con las corrientes vanguardistas del momento. De las vanguardias toma el nuevo lenguaje que sintetiza la tradición y la modernidad. Recibe influencia del cubismo, del surrealismo, el fauvismo... pero además de cambio artístico también se aprecia un cambio en los materiales que utiliza: arena, ceniza, tierra... Del fauvismo toma el gusto por el color. Del Expresionismo también adapta el valor expresivo del color y la materia. Conoció la pintura de Miró, que le gustó mucho. Le interesó Picasso aunque con alguna reserva.

Las pinturas del periodo de París las presenta en 1928 en el Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid, la exposición provocaría enormes protestas pero también elogiosos artículos como el firmado por Juan de la Encina. En el marco de la exposición se celebran actos públicos en los que participan Rafael Alberti y José Bergamín. En 1930 celebraría una segunda exposición en el Palacio de Bibliotecas y Museos y aunque recibiría también críticas no serían de la virulencia de la anterior exposición.

En 1930 viaja a Italia, quedando profundamente impresionado por la obra de Giotto, Miguel Ángel, Piero della Francesca... viaja también a Inglaterra, Alemania y Estados Unidos, exponiendo en la galería Flechstein de Berlín y en la galería Harriman de Nueva York, obteniendo gran éxito en esta última. En torno a 1930-1931 se desarrolla una de las etapas más relacionadas con la abstracción de toda su producción. Figura entre los artistas integrantes del Grupo de Arte Constructivo, fundado en Madrid por el uruguayo Joaquín Torres García y que se presenta colectivamente en el Salón de Otoño de 1933. A este momento corresponde el máximo interés de Palencia por la potenciación de los aspectos constructivos de su arte y su manifiesta preocupación incluso por la sección áurea. Ese mismo año expone en la Galería Pierre de París, la misma en la que exponía Miró. A la exposición acudieron miembros del grupo surrealista y Picasso. Allí conoció a Breton, Aragón y Péret. Se funda el grupo teatral La Barraca, creada por García Lorca, siendo nombrado Palencia director artístico y realizando decorados y figurines.

Si los años veinte están marcados por el cubismo, los años treinta siguen la línea de la abstracción y el surrealismo, siguiendo la estela de Klee y Miró. La imagen es Castilla vista como una imagen trascendental, cuyas raíces hay que buscarlas en el 98 pero el lenguaje es el aprendido y transformado en París.

Sus *Formas prehistóricas* (1933-1934) son, efectivamente, síntesis de un espíritu castellano de antiguas raíces y una modernidad que enlaza con el surrealismo y la abstracción, pero desde el punto de vista de la más exigente creatividad, el momento culminante acaso sea el de los extraordinarios dibujos de campesinos y cristalizadas arquitecturas, de una personalísima metafísica con regusto renacentista y toques surreales, que lleva a cabo en 1935-1936. Palencia se hallaba entonces en una fecunda etapa en la que parecen cumplirse sus aspiraciones. Todo ello quedaría truncado por la Guerra Civil. Durante la conflagración permaneció en Madrid. Muy afectado por la situación, pintó poco, principalmente bodegones y dibujos. Supuso un corte en su vida y su arte. A su término, se volcó en el paisaje y sus figuras: hombres y muchachos que habían aparecido ya en sus dibujos de 1935-1936, pero que ahora han perdido todo carácter ideal y se les ve, en su realismo, caídos, derrotados. Otra diferencia importante que encontramos entre las obras anteriores y las que realiza a partir de los años cuarenta es el abandono de la experimentación, salvo dibujos aislados para alguna otra revista literaria, sobre todo de poesía.

Tras la Guerra Civil, en 1942 reúne a jóvenes estudiantes de la escuela de Bellas Artes y alumnos de Vázquez Díaz y se crearía lo que es la 2ª Escuela de Vallecas, con una proyección importante en el ambiente artístico madrileño, que sería el antecedente de la Escuela de Madrid.

---

<sup>267</sup> PALENCIA, 1974, p. 9.

Este grupo de jóvenes buscaban los mismos principios que ya se plantearon en la primera época de la Escuela de Vallecas, la lucha contra el academicismo y promover un arte moderno, al margen de París, centralizado en Madrid pero en contacto con los grandes pintores españoles. Alberto Sánchez y Alberti estaban en el exilio y Lorca había sido asesinado. Poco a poco contacta con los intelectuales que se habían mantenido en el bando vencedor: Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco y Leopoldo Panero. Surgieron problemas en el grupo de la Escuela de Vallecas y en 1942 el único alumno que permanece fiel será San José.

Por aquellos años tiene una casa en Villafranca de la Sierra, en las estribaciones de Gredos, de donde era su criado Serafín, donde se trasladaba parte del año a pintar.

Es considerado uno de los renovadores del género paisajístico en España. El espacio y la luz se supeditan al color, un color arbitrario, influencia fovista.

También pasaría largas temporadas en Villar del Pedroso (Cáceres), debido a su amistad con el escritor Francisco de la Cruz y con la familia de éste. De esta época tiene numerosos paisajes y retratos además de bastantes bodegones y grabados. Durante esta segunda época de su carrera, realizó numerosas exposiciones tanto en España como en el extranjero. Su nuevo arte realista no entra dentro de los esquemas artísticos imperantes entre los que ostentan el poder, en el que domina el academicismo.

Concurre a la Exposición Nacional de Bellas Artes en 1941 y obtiene una tercera medalla por *Estío*. En 1943 se vuelve a presentar y obtiene medalla de primera clase por el cuadro titulado *Toledo*.

Corredor-Matheos distingue diversas etapas después de la guerra. Una primera etapa que abarcaría los años 1939 a 1946, estaría marcada sobre todo por el paisaje. Es pintura realista y continuadora de una tradición europea y las figuras quedan integradas en el paisaje. Son escenas cotidianas con gran delicadeza de color. El bodegón suele aparecer asociado también al paisaje. Además de paisajes pinta figuras aisladas y cuadros de desnudos. En 1944 es seleccionado por Academia Breve de Crítica de Arte fundada por Eugenio d'Ors para figurar en el Salón de los Once. Su actividad pública se intensifica y participa en exposiciones colectivas: en la sala Bucholz en 1947, primeras medallas del Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1946 y 1947; exposiciones de Arte Moderno Español en Buenos Aires, Río de Janeiro y Sao Paulo, 1947.

En 1946, continúa Corredor-Matheos, se producen cambios en la pintura de Benjamín Palencia que anuncian una transformación y se iniciaría una segunda etapa<sup>268</sup>. Se habla entonces de Fauvismo. Es un momento de gran madurez en el que se expresa con gran libertad, coincidiendo con el reconocimiento del pintor. La composición cede importancia al color aplicado de forma arbitraria. Se fija en elementos como las piedras o los surcos que quedan revalorizados.

En la I Bienal Hispanoamericana de 1951 recibe el Gran Premio de Pintura por el cuadro *Paisaje*. En 1953 es invitado a la II Bienal Hispanoamericana en La Habana, con este motivo viaja a Cuba para formar parte del jurado.

En 1954 fallece su tío Rafael, que le deja heredero, y Palencia cobra, de pronto, una libertad de la que no había gozado hasta entonces.

Hacia 1955 se iniciaría una nueva etapa, según Corredor-Matheos, el paisaje sigue siendo el tema principal pero lo compone en bloque. En éste período pinta también bodegones, sin embargo, parece que no realiza figuras aisladas, salvo en dibujos.

Participa en la XXVIII Bienal de Venecia de 1956 y realiza un largo viaje por Italia acompañado por Carmen Castro, esposa del filósofo Xavier Zubiri, que tres años más tarde publicaría *Italia con Benjamín Palencia*, libro que ilustró el artista.

En 1958 le otorgan la Gran Cruz al Mérito Civil por las exposiciones de Munich y Dusseldorf.

En 1962 celebra una exposición individual en Filadelfia y uno de los cuadros expuestos lo adquiere Jacqueline Kennedy.

---

<sup>268</sup> En palabras de José Hierro: “se produce en la pintura de Palencia un giro de 180 grados. Sus paisajes austeros, de sobria paleta, van a encenderse ahora, a estallar en los más luminosos e irreales colores” HIERRO, 1970 en CORREDOR MATHEOS, 1979, p. 157.

En los años sesenta, cuando el prestigio de Palencia se ha impuesto, coincide con el auge del mercado artístico y el número de exposiciones aumenta.

El 29 de enero de 1973 es elegido académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para cubrir la vacante por renuncia de Fernando Labrada, a propuesta de Hipólito Hidalgo de Caviedes, José Aguiar y José Camón Aznar. Ingresaría el 2 de junio de 1974 con el discurso titulado “Mi concepto y experiencia de la pintura”, contestado por José Camón Aznar.

En los méritos presentados con motivo de su presentación como académico, dice que a su labor pictórica debe añadir algunas publicaciones de carácter literario y sus estudios sobre el Giotto, Piero de la Francesca y otros de carácter poético, como *Los niños de mi molino*, además de artículos sobre arte y la naturaleza.

En 1975 se organizan dos exposiciones antológicas de Palencia, una patrocinada por la Fundación Rodríguez-Acosta en la galería de exposiciones del Banco de Granada y otra en la Galería Theo de Madrid.

En 1978 ingresa como académico correspondiente en la Academia de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona. Ese mismo año se inaugura en el Museo Provincial de Albacete un nuevo edificio para albergar la importante donación realizada por el artista y recibe la medalla de oro al mérito de las Bellas Artes.

### **ÁLVARO DELGADO RAMOS** (Madrid, 1922)

Nace en Madrid en 1922, desde muy pequeño tendrá gran afición a la lectura, el teatro y los toros. Con doce años sentirá el deseo de ser artista, su tío Eusebio será clave en su educación artística, será quien le lleve al Museo del Prado, le presta los primeros libros de románticos alemanes, franceses y rusos y le regala su primera caja de colores y su primer caballete. Pese a la opinión de sus profesores quienes no veían en él cualidades artísticas, en 1934 se presenta a un concurso del Teatro Español con un dibujo para ilustrar una obra de Benavente, obteniendo el primer premio y la confianza en seguir por este camino.

Por deseo de su madre, en los primeros meses de 1936, prepara su ingreso en la Escuela de Comercio. Estalla la guerra, aquella violencia vivida por el artista se reflejará en su iconografía en años posteriores. Durante algunos días trabaja de botones en las galerías La Imperial-Perpiñán, donde su padre trabajaba. Se entera que empiezan las clases en

la Escuela de Artes y Oficios y se matricula en dibujo de estatuas, obteniendo el Premio Extraordinario. Su director, el pintor Mariano Sancho le recomendó matricularse en Bellas Artes, situado entonces en el primer piso del edificio que hoy es la Biblioteca Nacional, y donde conoce a quien será su amigo y maestro, el entonces director Daniel Vázquez Díaz<sup>269</sup>. Álvaro Delgado aprende a conocer a Cézanne y el postcubismo, a valorar la forma en la construcción del cuadro, aspecto del que no se desprenderá en toda su producción. Recibe el Primer Premio del Concurso Nacional de Carteles del Sindicato Español Universitario en 1939. En 1940 se organizan de nuevo los estudios en la Escuela de San Fernando se presenta al examen de ingreso y no lo supera.

Para mantener su contacto con el exterior asiste a tertulias con intelectuales que había viajado y frecuenta el estudio del escultor Aventín, a través de él conoce a Benjamín Palencia. Delgado y sus compañeros buscaban trabajar en libertad y seguir una trayectoria antiacadémica promoviendo un arte moderno al margen de París. Los mismos deseos de renovación, siguiendo las directrices de Velázquez y El Greco, tuvieron antes de la guerra Benjamín Palencia y Alberto Sánchez en su primera Escuela de Vallecas. De las primeras enseñanzas de Vázquez Díaz y el contacto con Benjamín Palencia, a partir de 1940, empieza a gestar el proyecto de la

---

<sup>269</sup> “En las clases les hablaba de Cézanne, del cubismo, de André Derain, Amadeo Modigliani, Picasso y de otros artistas que oían casi por primera vez. De su estancia en París trajo la lección de Derain, la de Robert Delaunay y la del cubismo humanizado. Pero no se olvidaba del Museo del Prado, en especial de la libertad “dibujística” de El Greco, del rigor de Zurbarán y de los grises de Velázquez”. ACEBES DE LA TORRE, 2004, p. 27.

segunda escuela de Vallecas. Benjamín Palencia les muestra la importancia del paisaje, la importancia de lo geométrico, Giotto, Paolo Uccello, Piero de la Francesca, Andrea Mantegna...el amor a la poesía, les hablaba de Lorca, Alberti, Ortega, despertaba en ellos el interés por los clásicos españoles, la Generación del 98, en particular, Unamuno y Azorín. Los poetas amigos del grupo fueron Luis Felipe Vivanco, Luis Rosales y Leopoldo Panero.

Álvaro Delgado abandona la Escuela de Vallecas, el misticismo vivido le deja tal huella en su espiritualidad que decide ingresar en el convento de los capuchinos de Jesús de Medinaceli, que pronto abandona.

Ante la necesidad de un trabajo se presenta a un concurso convocado por el Teatro Español para el diseño del vestuario de “La vida es sueño” de Calderón, por lo que trabajará en este teatro algunos meses con Manuel Comba.

De 1942 a 1947 compagina la pintura con la Bolsa, ante las necesidades económicas causadas por la guerra, y más tarde, en 1943, también con su incorporación al servicio militar. En 1945 conocería en las tertulias del café Lyon a Pancho Cossío, que cerraría la tríada de maestros decisivos en su formación y presenta su primera muestra individual de acuarelas en la galería Clan de Madrid, donde repite un año más tarde, además de participar en la exposición en la Librería Buchholz que daría lugar a la denominada Escuela de Madrid. En 1947 es presentado en el IV Salón de los Once de la Academia Breve de Crítica de Arte. En este mismo año expone individualmente por primera vez, en el Museo de Arte Moderno, y participa en la Exposición de Arte Español Contemporáneo en Buenos Aires<sup>270</sup>. Dos años más tarde, casado y dedicado ya exclusivamente a la pintura, es becado por el Instituto Francés y se traslada a París<sup>271</sup>. En la capital francesa se interesó por visitar el Louvre además de por Picasso, Georges Rouault, André Derain y Paul Cézanne. En 1954 comienza la que será una estrecha y decisiva relación de diez años con Asturias, especialmente la ciudad de Navia, donde instala un estudio; el extenso conjunto de obras dedicadas a esta tierra acaba conociéndose como la *Crónica de Navia*. Durante su estancia en Navia, en 1955, le comunican la obtención del gran premio de la “I Bienal de Arte Mediterráneo” celebrado en Alejandría<sup>272</sup>. En 1955 participa en la “Bienal de Barcelona” donde compite con las corrientes abstractas que irrumpen con gran fuerza y en diciembre de ese año le conceden una beca para realizar estudios en Italia. Será su primer encuentro con el Renacimiento, quedando impresionado por los venecianos. En 1957 se presenta a la Exposición Nacional de Bellas Artes recibiendo el premio del ayuntamiento de La Coruña. Ese mismo año expone en la galería Biosca junto a pintores no figurativos y al año siguiente en la misma galería expone de forma individual. En 1959 es seleccionado para representar a España en la sección de Dibujo de la “VI Bienal de Arte de Sao Paulo” y en 1960 obtiene el Gran Premio del “VIII Concurso Nacional de Pintura” organizado por la Diputación de Alicante además de la primera medalla de Dibujo en la Exposición Nacional de Bellas Artes con *Muchacha*, rivalizando con las corrientes abstractas que se habían impuesto sobre las figurativas. Ese mismo año obtiene la beca de la Fundación Juan March que había solicitado

---

<sup>270</sup> Una muestra que pretendía mejorar la imagen exterior del régimen. Organizada por Álvarez de Sotomayor, director del Museo del Prado, Eduardo Lloset, director del Museo de Arte Moderno, y José Aguiar delegado de la Exposición y encargado en la selección de los artistas. Predominaban los artistas académicos aunque no faltaron algunos más modernos como Solana, Cossío, Vázquez Díaz, Benjamín Palencia, además de otros jóvenes artistas como Álvaro Delgado.

<sup>271</sup> Cuando regresa a España, Revelly, encargado de los asuntos franceses en España y Paul Guinard, director del Instituto Francés, le pidieron para exponer la obra que había pintado como becario. Les comunicó que sólo conservaba un dibujo al carbón de la plaza de Vert Galant y, ante su extrañeza, explicó que no había ido a París a pintar. Le parecía un error dedicar tiempo a trabajar habiendo tanto que conocer. ACEBES DE LA TORRE, 2004, p. 56.

<sup>272</sup> Los participantes sintetizaban los principios de la Escuela de Vallecas, la Academia Breve y la Escuela de Madrid, dando también cabida a los movimientos basados en la abstracción y el informalismo.

para realizar cuadros sobre la obra de Goya.<sup>273</sup> Los trabajos resultantes fueron expuestos en 1961 en la galería Biosca.

Realiza la serie “Bichos para matar” con la que obtiene y pasea por diversas ciudades españolas y expone, fuera de España, en París en la exposición “la Escuela de París: pintores de la realidad” y en Londres, en la de “Cinco Pintores Españoles”, se trataba de dar a conocer las distintas corrientes artísticas que se daban en nuestro país. En 1961 es medalla de oro en el XII Salón Nacional del Grabado y, un año más tarde Gran Premio de Dibujo en el Primer Concurso Nacional de Artes Plásticas.

En 1964 resurge con fuerza en su obra el tema religioso e inicia un *Apostolado* en su estudio de Navia.

En 1965 descubre y se instala en La Olmeda, cerca de Madrid, un lugar detenido en el tiempo, necesitaba un cambio de paisaje respecto a Navia y La Olmeda le devolvía recuerdos de Vallecas. Sería una fuente importante de inspiración y se afianzaría en el expresionismo que venía desarrollando desde el inicio de la década. Realiza su *Crónica de La Olmeda*, que presenta en 1968.

En esta época conocería a Haile Selassie, emperador de Etiopía. El Ministerio de Asuntos Exteriores comunica con Álvaro Delgado y le pregunta si quiere hacer un retrato al emperador de Etiopía. Al contestar afirmativamente organizan un encuentro en el que durante media hora le hace fotografías y toma apuntes. En 1971 le nombran “Barón etíope” en una recepción en el hotel Ritz de Madrid. En 1974 estalla la revolución y el Negus es asesinado. Sobre Haile Selassie realiza cinco dibujos y cuatro óleos que vienen a ser su impulso como retratista. A partir de este momento recibe encargos oficiales del Cuerpo Diplomático y del Gobierno que unido a los retratos de personajes humildes y no tan humildes realizados en la Olmeda recaba un amplio abanico de efigies, consagrándose como retratista que expondrá en Madrid, en la galería Richelieu.

Su pintura, como hemos visto va tomando un carácter expresionista a la que incorpora las innovaciones matéricas del informalismo y su carácter gestual.

En 1970 es nombrado Vocal del Patronato del Museo del Prado. Miembro del grupo Ruedo Ibérico, fundado en 1987, cuya intención es difundir internacionalmente la diversidad de propuestas que ofrece el arte contemporáneo español. VII Bienal de Sao Paulo (1963) y la XXXIII Bienal de Venecia (1964), así como en la Feria Mundial de Nueva York y en la XXV edición de “Pintores Españoles” de Roma (ambas de 1964). En 1969 presenta la serie de retratos del emperador de Etiopía Haile Selassie en la galería Ágora de Madrid; y en 1973 expone en Madrid, “30 retratos, en el Club Urbis de Madrid, suponiendo la consagración del artista en éste género. Participa en la exposición *Arte Español de Hoy* en el Museo Real de Bellas Artes de Bruselas en 1974, o en la Feria Internacional de Arte Contemporáneo '79, en París. En 1985 la villa de Lluvia organiza en colaboración con la Caja de Ahorros de Asturias una exposición itinerante homenaje a Álvaro Delgado. Expone de nuevo en la galería Biosca en 1987, muestra que es premiada como la mejor del año. Participa en *Six Contemporary Spanish Masters*, organizada por la galería Lladro de Nueva York. Expone en 1994 en la galería Espalter de Madrid, coincidiendo con la publicación del libro *Álvaro Delgado 1987-1992*. Se organizan varias exposiciones homenaje en el Museo de la Ciudad y diversas galerías de Madrid, León, Santander, Vitoria o Bilbao en 1995 y 1996. Presenta en el 2000 la serie completa de *Eros y Thanatos* en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, y en el Palacio de Caja Cantabria en Santillana del Mar. En el Centro Cultural Conde Duque de Madrid se presenta en el 2002 la muestra *Extremos*, que confronta obras iniciales y de la última década. Un año más tarde es seleccionado dentro del programa *Arte Español para el Exterior*, para mostrar por diversos

---

<sup>273</sup> Esta beca se disfruta en España y permitía al artista trabajar con una asignación que le facilitaba centrarse en asuntos de estudio sin tener que dedicar tiempo a tareas no creativas. Se inician en 1958 y el jurado estaba designado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y por la Dirección General de Bellas Artes.

países la serie *¿Por qué?*, una reflexión sobre la violencia, que es presentada en el Museo de la Pasión de Valladolid. Recientemente ha expuesto en el Spanish Institut de Nueva York (2005). Ilustra obras como *La casa de la colina* de Erskin Caldwell (1961), el *Tratado de la mendicidad* de Juan Antonio Gaya Nuño (1962), el libro de poemas de Alberti *El entierro del Conde de Orgaz* (1975), *Los encuentros*, sobre la generación del 27 (1981), su *Orbe Nuevo*, con motivo del V Centenario del Descubrimiento (1991), o *Titeriterías* de Ramón Gómez de la Serna (2003).

Elegido académico de número de la clase de profesor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 20 de febrero de 1973, tras ser presentado por José Camón Aznar, José Aguiar y Xavier de Salas para cubrir la vacante por fallecimiento de Eduardo Martínez Vázquez. Ingresó el 16 de junio de 1974, con el discurso “El retrato como aventura polémica” contestado por Enrique Lafuente Ferrari.

Elegido miembro de la Academia de Arte, Ciencias y Literatura de Europa en 1988. En 1991 recibe la medalla al Mérito Artístico del Ayuntamiento de Madrid, así como la medalla de oro de la Villa de Madrid en 1995. En 1996 obtiene la Medalla de Oro de las Bellas Artes, y un año después la medalla de oro de Arte Santander; en el 2000 el Premio “Gerion” de *El punto de las Artes* y, ya en el 2002, la medalla de honor de la Real Academia de Bellas Artes de Sta. Isabel de Hungría en Sevilla.

En cuanto a la colección permanente del Reina Sofía, en 1992 decía: “Sostengo es que es una equivocación la teoría que ampara esa colección, que es la vanguardia. ¡En España no ha habido nunca vanguardia! Los españoles que han estado en la vanguardia surgieron fuera de España: Picasso, Juan Gris y pare usted de contar. En España hay un arte excelente, pero siempre hemos admitido lo que venía de fuera y lo hemos usado de manera personal. El gran error del Reina Sofía es que se ha intentado explicar el arte español en función de algo que viene de fuera.”<sup>274</sup>

#### **GENARO LAHUERTA LÓPEZ** (Valencia, 1905-1985)

Genaro Lahuerta nace en Valencia en 1905, en una familia sin tradición artística. A los once años ingresa en la Escuela de Artes y Oficios y tres años después en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, siendo alumno de Julio Cebrián Mezquita, Isidoro Gárnelo y Rafael Rubio y compañero de Pedro Sánchez, un joven también interesado en las vanguardias y la ruptura con el arte valenciano de tradición sorollista. En su trayectoria artística se suelen distinguir tres fases. La primera llegaría hasta la guerra civil, se correspondería con su aprendizaje y formación. En ésta época predominan las naturalezas muertas, los cuadros de composición y los retratos, como *Tripulación de la estrella* (1929), *Procesión marinera* (1933), o el *Violinista a caballo* (1933), *Peces y anguilas*, *Homenaje a Juan Sebastián Bach* y *Mi padre y Mi madre*. En esta primera etapa su lenguaje artístico oscila entre el cubismo y el expresionismo. En 1928 participa en la Primera Manifestación Valenciana de Arte Joven, y al año siguiente presentó su obra en la Sala Parés de Barcelona. En 1930 expone junto a Pedro Sánchez en el Salón del diario “El Herald” de Madrid. Por aquella época frecuentaría el Café *Pombo* y el Café *Regina*, donde coincide con Gómez de la Serna, Gutiérrez Solana, Manuel Azaña y Enrique Díez Canedo, entre otros. Aquél mismo año, y a iniciativa de los escritores Manuel Abril, Gabriel García Maroto y Guillermo de Torre, nacería la *Sociedad de Artistas Ibéricos*, participando Genaro en la primera exposición celebrada en Madrid, también será invitado a la exposición internacional del Instituto Carnegie y participaría en el X Salón de Otoño. En 1932 presenta a la Exposición Nacional de Bellas Artes el *Retrato de Max Aub*, gran amigo suyo y con el que obtuvo la tercera medalla. Este reconocimiento fue el inicio de una sucesión de reconocimientos. En 1935 la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando le otorgó la *Beca del Conde de Cartagena*, que le permitió viajar por Italia, Francia, Holanda y Bélgica, contactando con escritores, críticos de arte y pintores como Margarita Sarfatti, Sironi o Severino. En 1943 se presenta de nuevo a la Exposición Nacional de Bellas Artes, con la obra

---

<sup>274</sup> FERNÁNDEZ DE LA CRUZ, 1992, p. 29.

*Mi madre*, con la que obtuvo una segunda medalla. A su regreso a Valencia llegará fuertemente influido por la corriente *fauve*, se interesará fundamentalmente por las calidades matéricas, los volúmenes y el color. Este interés por el color motivará el inicio de la segunda etapa, que comenzaría en 1947. En 1948 conseguirá con el *Retrato de Azorín*, la primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes. Éste último galardón le permitió acceder a la cátedra de Colorido de la Escuela de Bellas Artes de Valencia.

Un momento fundamental en su trayectoria pictórica fue su beca de seis meses de la Dirección General de Plazas Africanas para pintar el Sahara español, en 1953. Viaja por Sidi-Ifni, Smara, Villa Cisneros, etc. Realizará importantes figuras como *Dos mujeres saharauis* o *Desnudo tendido*. También pintará numerosos paisajes cargados de luz que influirán en su pintura posterior. El paisaje irrumpe como género independiente en su pintura en los años cuarenta. Su visita al Sahara occidental generará unos paisajes donde desaparece todo lo superfluo, simplificados a lo esencial y las estructuras básicas, recordando a su admirado Cézanne. En 1958 recibe una pensión del Ministerio de Asuntos Exteriores y se instala en París durante tres meses. Campoy, primer crítico que marca las etapas de su vida y que se han mantenido, sitúa en 1960 el inicio de la tercer y última etapa del pintor, caracterizada por el predominio del paisaje. En esta última etapa sigue establecido en Valencia, fundamentalmente por motivo de sus clases en la Escuela Superior de Bellas Artes y de la que en los últimos años de su vida fue director, pero su residencia estival estará en Altea, donde pintará variados paisajes protagonizados por el mar o la montaña. Su paisaje se sintetiza en un proceso de abstracción, en los años setenta, sin perder totalmente sus referentes geográficos. No sólo pintará cuadros, también son de destacar sus numerosos dibujos y acuarelas a lo largo de toda su vida. En 1966 recibe la medalla de oro de la Exposición Nacional de Murcia, en 1971 de la Academia Santa Isabel de Hungría y un año después de Málaga.

Elegido académico de número de San Fernando para ocupar la vacante por fallecimiento de Teodoro Miciano Becerra, en 1974 a propuesta de Hipólito Hidalgo de Caviedes, Enrique Segura y José Aguiar. Ingresó el 18 de enero de 1976 con el discurso *Observaciones sobre el color y la luz*, contestado por Enrique Lafuente Ferrari.

Tras su muerte se organizó en Valencia una gran exposición antológica de su obra.





**Anexo 2.- Obras donadas por los académicos de número  
con motivo de su elección (orden según ingreso)**



### **1.- Obras donadas con motivo de la elección de académico de número**

**E**l catálogo recoge las obras donadas por los académicos con motivo de su elección, por lo tanto, también se incluyen aquellas de los miembros que no llegaron a ingresar como académicos de número y en ocasiones fueron entregadas por sus familiares. Sigue el orden de entrega a la Academia y el mismo esquema para cada ficha catalográfica: número de catálogo, autor, número de inventario de la colección de la Academia, título, fecha si se conoce, técnica, dimensiones, firmas y otras anotaciones en el anverso y reverso, motivo y fecha de donación, los catálogos y guías de la Academia donde figuran y que están recogidos en la bibliografía, alguna nota que se ha considerado de interés, y finalmente se citan todas las obras que se conservan en la colección de la Academia del artista. El número de catálogo se referencia en el texto cuando se cita la obra. Las dimensiones se dan en metros en el orden habitual: altura y anchura.



**1. Francisco Domingo Marqués** (Valencia, 1842-Madrid, 1920)

Inv. 777. *Autorretrato*, 1883.

Óleo sobre lienzo. 0,64 x 0,48 m.

Firmado en el lateral derecho: "F. Domingo/ en 1883".

Donado por el autor con motivo de su ingreso en la Academia en 1917.

TORMO, 1929, p. 114; CASTRO, 1929, p. 80; PÉREZ SÁNCHEZ, 1964, p. 71; LABRADA, 1965, p. 27; GUÍA DEL MUSEO. SECCIÓN B, 1991, p. 155.

Nota: En la Sesión ordinaria de 25 de junio de 1917 consta que junto al ejemplar del discurso de bienvenida leído para el ingreso remitió un dibujo de su mano sin dar más noticias.

Otras obras en la colección de la Academia:

Dibujos: D/2768 *Busto femenino*; D/2769 *Condenados*; D/2770 *Busto femenino*;

D/2771 *Dos personajes en torno a una mesa*; D/2772 *Personajes rezando frente al altar*



**2. Fernando Álvarez de Sotomayor** (Ferrol, A Coruña, 1875 - Madrid, 1960)

Inv. 812. *Madre bretona*.

Óleo sobre lienzo. 0,99 x 0,80 m.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "Sotomayor".

Donado por el autor con motivo de su ingreso en la Academia en 1922.

TORMO, 1929, p. 106; CASTRO, 1929, p. 73; PÉREZ SÁNCHEZ, 1964, p. 73; LABRADA, 1965, p. 10; GUÍA DEL MUSEO. SECCIÓN B, 1991, p. 157; GUÍA DEL MUSEO, 2004, pp. 295-296; GUÍA DEL MUSEO, 2012, pp. 301-302.

Nota: cuadro también conocido como "Maternidad".

Otras obras en la colección de la Academia:

Pinturas: 1062. *Comida de boda en Bergantiños*, 1916-1917; 1302. *Busto de Miss Edwards*, h. 1927; 1061. *S.M. El Rey Alfonso XIII*, 1920 [depósito].



### 3. Joaquín Sorolla y Bastida (Valencia, 1863 - Madrid, 1923)

Inv. 783. *Baño en la playa*, 1908

Óleo sobre lienzo. 0,75 x 1,05 m

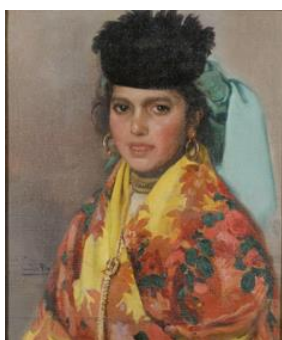
Firmado: "J. Sorolla y Bastida / 1908"

Donado por la viuda del pintor en 1924.

TORMO, 1929, p. 106; CASTRO, 1929, p. 73; PÉREZ SÁNCHEZ, 1964, p. 71; LABRADA, p. 78; GUÍA DEL MUSEO SECCIÓN A, 1988, p. 181.

Otras obras en la colección de la Academia:

Pinturas: 804. *Comida en la barca*, 1898; 1195. *Roma*; 1196. *Huerta valenciana*



### 4. Cecilio Plá y Gallardo (Valencia, 1860-Madrid, 1934)

Inv. 799. *Aldeana portuguesa*

Firmado en la zona inferior izquierda: "Cecilio Pla"

Óleo sobre lienzo. 0,58 x 0,49 m

Donado por el autor con motivo de su ingreso en la Academia en 1924.

TORMO, 1929, p. 57; CASTRO, 1929, p. 131; PÉREZ SÁNCHEZ, 1964, p. 72; LABRADA, 1965, p. 67; GUÍA DEL MUSEO SECCIÓN B, 1991, p. 150.

Nota: El artista lo titula *Campesina portuguesa*; Pérez Sánchez: *Aldeana portuguesa*.  
*Busto*



##### 5. Cecilio Plá y Gallardo (Valencia, 1860-Madrid, 1934)

Inv. 800. *Cuatro apuntes de la playa de Valencia*, 1918

Óleo sobre lienzo. 0,26 x 0,39 m. cada uno.

Firmados: "Cecilio Plá."; uno firmado: "Cecilio Plá/ Las Arenas 1918/Valencia"

Donado por el autor con motivo de su ingreso en la Academia en 1924.

TORMO, 1929, p. 107; CASTRO, 1929, p. 71; PÉREZ SÁNCHEZ, 1964, p. 72; LABRADA, p. 68; GUÍA DEL MUSEO SECCIÓN A, 1988, p. 182; GUÍA DEL MUSEO, 2004, p. 272-273; GUÍA DEL MUSEO, 2012, p. 278-279.

Otras obras en la colección de la Academia:

Dibujos: L-44 (544) *Mujer*; L-73 (604). *Baile en un establo*; L-198 (698). *Una pelea*; L-244 (742) *Tiro al arco*; L-245 (743). *Paseo en barca*; L-246 (744). *Mojadura con sifón*; L-543 (267). *Coqueteo en la fuente*; L-544 (268). *Visión religiosa*; L-706 (s/n). *Don Hilarión con la Casta y la Susana*; L-707 (s/n). *Velada musical*; L-708 (s/n). *Lavanderas en el río*; L-709 (s/n). *A la salida de los toros*; L-841 (851). *Compras de Reyes*; L-842 (852). *Carta a escondidas en el teatro*; L-843 (853). *Señora probándose sombreros*; L-844 (854). *El Infante D. Carlos con su hijo ante el retrato de su difunta esposa la Princesa de Asturias*.



**6. Manuel Benedito Vives** (Valencia, 1875-Madrid, 1963)

Inv. 784. *Retrato de su madre*, 1913.

Óleo sobre lienzo. 0,86 x 0,58 m.

Firmado a la izquierda: "Mi madre / M. Benedito/ 1913".

Donación del autor con motivo de su ingreso en la Academia en 1924.

TORMO, 1929, p. 106; CASTRO, 1929, p. 74; PÉREZ SÁNCHEZ, 1964, p. 71; LABRADA, 1965, p. 16; GUÍA DEL MUSEO SECCIÓN A, 1988, p. 183; GUÍA DEL MUSEO, 2004, p. 297; GUÍA DEL MUSEO, 2012, p. 303.

Otras obras en la colección de la Academia:

Pinturas: 1484. *Retrato de María Concepción Urquijo de Domínguez Salazar*, 1946.



**7. José María López Mezquita** (Granada, 1883-Madrid, 1954)

Inv. 781. *Chula*, 1925.

Óleo sobre lienzo. 0,82 x 0,69 m.

Firmado ángulo inferior izquierdo: "A la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando / J. López Mezquita/ 1925".

Donación del autor con motivo de su ingreso en la Academia en 1925.

TORMO, 1929, p. 106; CASTRO, 1929, p. 74; PÉREZ SÁNCHEZ, 1964, p. 71; LABRADA, 1965, p. 51; GUÍA DEL MUSEO SECCIÓN A, 1988, p. 182.

Nota: El artista lo titula *Busto de mujer*; Tormo: *Mujer de mantón*.



Otras obras en la colección de la Academia:

Pinturas: 0866. *Retrato de D. José Francés*, 1915; 1019. *Retrato de don Enrique Fernández Arbós*, 1934; 1310. *Retrato de D. Andrés Segovia*, 1923.

Dibujos: L-753 (804). *Visión de La Navidad*.



**8. Enrique Martínez-Cubells y Ruiz Diosayuda** (Madrid, 1874-Málaga, 1947)

Inv. 794. *Vieja pescadora*.

Óleo sobre lienzo. 1,06 x 0,82 m.

Firmado: "E. M. CUBELLS RUIZ."

Donado por el autor con motivo de su ingreso en la Academia en 1932.

PÉREZ SÁNCHEZ, 1964, p. 72; LABRADA, 1965, p. 55; GUÍA DEL MUSEO SECCIÓN B, 1991, p. 154.

Nota: El autor lo titula *Vieja bretona*

Otras obras en la colección de la Academia:

Pinturas: 0765. *Regreso de la pesca*.



**9. Bilbao Martínez** (Sevilla, 1860-Madrid, 1938)

Inv. 792. *Convalecencia*

Óleo sobre lienzo. 0,60 x 0,84 m

Firmado: "G. Bilbao / Sevilla."

Donado por el autor con motivo de su ingreso en la Academia en 1935.

PÉREZ SÁNCHEZ, 1964, p. 72; LABRADA, 1965, p. 16; GUÍA DEL MUSEO SECCIÓN B, 1991, p. 151

Nota: El autor lo titula *Enfermita*



**10. Fernando Labrada** (Periana, Málaga, 1888-Madrid, 1977)

Inv. 791. *Retrato de señora*, 1934-1936.

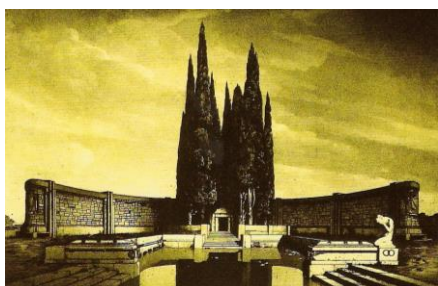
Óleo sobre tabla 0,33 x 0,27

Firmado: "F. LABRADA."

Donado por el autor con motivo de su ingreso en la Academia en 1936.

PÉREZ SÁNCHEZ, 1964, p. 72; LABRADA, 1965, p. 43; GUÍA DEL MUSEO SECCIÓN A, 1988, p. 188.

Nota: la señora es Carmen, modelo del pintor.



**11. Fernando Labrada** (Periana, Málaga, 1888-Madrid, 1977)

5938. *La Tumba del poeta*, 1919-1920.

Aguafuerte, aguainta y algunos toques a punta seca — monotipo de su plancha —

Firmada "LABRADA".

Donado por el autor con motivo de su ingreso en la Academia en 1936.

VV.AA., 2004, p. 667.

Nota: José Francés lo titula en 1920 *Silencio*.

Otras obras en la colección de la Academia:

Pinturas: 1453. *Ría a bajamar*; 1455. *Interior del Círculo de Bellas Artes de Madrid*;

1472. *Sonata 14 (II)*; 1473. *Antonia*, 1928.

Archivo: en diciembre de 2014 la familia hizo donación del archivo personal del pintor.

Estampas y su plancha correspondiente<sup>275</sup>: 5859. (R. 5735) *Jardín de Villa Falconieri*; 5860. (R. 6108) *Venecia. Puente del río Cristóforo*; 5861. (R. 6109) *Árboles*; 5862. (R. 7554) *Jardín con estanque circular y acceso*; 5863. (R. 7555) *Pradera con brocal y bosque*; 5864 (R. 7556) *Monasterio*; 5865. (R. 7557) *Rincón con puerta*; 5866. (R. 7558) *Puerto*; 5867 (R. 7559) *Cenador*; 5868 (7560) *Estanque con escalera y balaustrada*; 5869 (R.7561) *Paisaje*; 5870 (R. 7562) *Paisaje con templo jónico*; 5871 (R. 7563) *Ermita y cipreses*; 5872 (R. 7564) *Abadía*; 5873 (R. 7567) *Templo en ruinas junto a un lago*; 5874 (R. 7569) *Paisaje con árboles y fuente*; 5875 (R. 5727) *Avenida de cipreses con fuente*; 5876 (R. 5724) *El molino*; 5877 (R. 5725) *Villa Torlonia*; 5878 (R. 5731) *Miss E. F.*; 5879 (R. 7575) *Colina de Tívoli*; 5880 (R. 7572) *Escalera del lago de Villa Falconieri (Frascati) I*; 5881 (R. 7576) *Escalera del lago de Villa Falconieri (Frascati) II*; 5882 (R. 7579) *Bosque sacro*; 5883 (R. 7581) *Santuario de Hércules*; 5884 (R. 7584) *Paisaje con monasterio*; 5885 (R. 5729) *Una calle de Sevilla*; 5886 (R. 5737) *Sirena*; 5887 (R. 6110) *Calle veneciana*; 5888 (R. 6111) *Barca atracada a un muelle*; 5889 (R. 6112) *Ermita*; 5890 (R. 6113) *Barcas*; 5891 (R. 7552) *Bosque cercado*; 5992 (R. 7553) *Estanque con cipreses*; 5893 (R. 7565) *Viareggio*; 5894 (R. 7566) *Camposanto*; 5895 (R. 7570) *Roma. Abadía de Tre Fontane*; 5896 (R. 7571) *Rovine*; 5897 (R. 7573) *Paisaje con árboles*; 5898 (R. 7574) *Senda con pinos*; 5899 (R. 7577) *Pompeya. Casa de Cornelio Rufo*; 5900 (R. 7578) *Roma. Arco de Dolabella*; 5901 (R. 7580) *El templo de la Sibila en un paisaje clásico*; 5902 (R. 7582) *Vedutta con cipresso*; 5903 (R. 7583) *Ruinas y cipreses*; 5904 (R. 7585) *Puente de la abadía de Fiésole*; 5905 (R. 7586) *Árbol seco y ciprés*; 5906 (R. 7587) *Dos árboles secos*; 5907 (R. 7590) *Palacio romántico*; 5908 (R. 7592) *Venecia. Río Aldobrandini*; 5909 (R. 7591) *Jardín con busto central*; 5910 (R. 7568) *Ruinas romanas*; 5911 (R. 7588) *Cabaña (Agro Pontino)*; 5912 (R. 7589) *Monasterio a orillas de un río*; 5913 (R. 7593) *Rincón con parterre y estanque*; 5914 (R. 7594) *Villa abandonada*; 5915 (R. 7595) *Écija (Sevilla). Patio I*; 5916 (R. 7596) *Palacete en la Moncloa*; 5917 (R. 7597) *Iglesia de Roma*; 5918 (R. 7598) *Lady*; 5919 (R. 5738) *Villa d'Este*; 5920 (R. 5723) *Parterre*; 5921(R. 5736) *Jerusalem*; 5922 (R. 5739) *Venecia. Puente de los Suspiros*; 5923 (R. 5722) *Écija. Torre de San Gil*; 5924 (R. 5726) *Retrato de Sorolla*; 5925 (R. 5730) *Retrato de Pastora Imperio*; 5926 (5732) *Retrato de María Kousnesoff*; 5927 (R. 5721) *Noria de Écija*; 5928 (R. 5728) *Via Appia*; 5929 (5733) *Miss W.A.*; 5930 (R. 5734) *Patio florentino*; 5931 (R. 5740) *Florecia. Ponte Vecchio*; 5932 (R. 7599) *Aldonza Saturno*; 5933 (R. 7600) *Silencio*; 5934 (R. 7602) *Jardín italiano*; 5935 (R. 7603) *Viento o Melancolía*; 5936 (R. 7604) *Pensativa*; 5937 (R. 7601) *Dama florentina*; 5939 (R. 7606) *La tumba de la dama*; 5940 (R. 7605) *Fantasía*; 5941 (R. 7609) *Bilbao. Ría del Nervión*; 5942 (R. 7608) *Santa María de las Nieves*; 5943 (R. 7610) *La tumba del caballero*; 5944 (7611) *Castillo romántico*; 5945 (R. 7613) *Palacio de Riva Agüera*; 5946 (R. 7612) *Jardín de Écija*; 5947 (R. 7614) *El padre Wlodimiro Ledöchowski*; 5948. (R. 7615) *Templo dórico sobre bahía*; 5949 (R. 7616) *El padre Patricio Panadero*; 5950 (R. 7617) *Ruinas*; 5951 (R. 7618) *Retrato o cabeza de mujer*; 5952 (R. 7619) *Jardín clásico*.

<sup>275</sup> El primer número se corresponde con el inventario de la estampa y el segundo con el de la plancha.



**12. Eugenio Hermoso Martínez** (Fregenal de la Sierra (Badajoz), 1883-Madrid, 1963)

Inv. 786. *Retrato de la hija del pintor*, 1940.

Óleo sobre lienzo. 1,05 x 0,95 m

Firmado en el ángulo superior izquierdo: "Eugenio Hermoso/ Madrid, 1940".

Donado por el autor con motivo de su ingreso en la Academia en 1941.

PÉREZ SÁNCHEZ, 1964, p. 71; GUÍA DEL MUSEO SECCIÓN A, 1988, p. 177.

Nota: El artista lo titula *Rosarito*; Pérez Sánchez: *Muchacha (La hija del pintor)*

Otras obras en la colección de la Academia:

Pinturas: 1405. *Tierra, fauna y flora*. 1931; 1406. *Pobladores*. 1923; 1407.

*Autorretrato*. 1910

Dibujos: D/2443 *Dos cabezas masculinas* (2076); D/2444 *Retrato masculino* (2077);

D/2446 *Desnudo femenino* (2078); D/2447 *Retrato de niña* (2080); D/2448 *Retrato masculino*



**13. Francisco Llorens** (A Coruña 1874-Madrid 1948)

Inv. 796. *Paisaje*

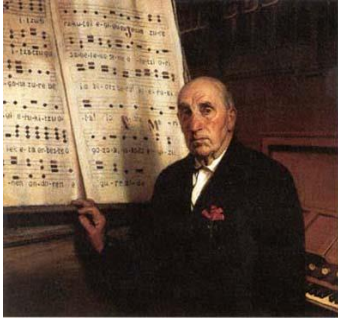
Óleo sobre lienzo. 1,00 x 1,25 m

Firmado: "F. Llorens."

Donado por el autor con motivo de su ingreso en la Academia en 1943

PÉREZ SÁNCHEZ, 1964, p. 72; LABRADA, 1965, p. 52; GUÍA DEL MUSEO SECCIÓN B, 1991, p. 140.

Nota: el artista lo titula *El Valle de Peiro*



- 14. Elías Salverría Inchaurrendieta** (Lezo, Guipúzcoa, 1883-Madrid, 1952).  
 Inv. 793. *Retrato de su padre/ El cantor de la Virgen/ Andre-Maria'ren Abeslaria*, 1931  
 Óleo sobre lienzo, 0,98 x 1,06 m  
 Firmado: "E. Salaverría / 1931."  
 Donado por el autor con motivo de su ingreso en la Academia en 1944.

PÉREZ SÁNCHEZ, 1964, p. 72; LABRADA, 1965, p. 77; GUÍA DEL MUSEO SECCIÓN A, 1988, p. 189.

Nota: el artista lo titula *El cantor de la parroquia*; Pérez Sánchez: *Retrato de un músico*. El modelo es D. Juan José Salaverría, padre del pintor.



- 15. Valentín de Zubiaurre y Aguirrezábal** (Madrid, 1879-1963)  
 Inv. 789. *Campesino vasco o Aldeano de Garay*.  
 Óleo sobre lienzo, 0,83 x 0,62 m.  
 Firmado: "VALENTIN/ DE ZUBIAURRE".

Donado por el autor con motivo de su ingreso en la Academia en 1945.

PÉREZ SÁNCHEZ, 1964, p. 72; LABRADA, 1965, p. 88; GUÍA DEL MUSEO SECCIÓN A, 1988, p. 177; GUÍA DEL MUSEO SECCIÓN B, 1991, p. 154; GUÍA DEL MUSEO, 2004, pp. 298-299; GUÍA DEL MUSEO, 2012, pp. 306-307.

Otras obras en la colección de la Academia:  
 Pinturas: 907. *Retrato de su padre*.

Dibujos: D/2455 (2036) *Mujer con mantón*; D/2456 (2036) *Dos apuntes de rostro masculino*; D/2457 (2033) *Detalle de San Vicente el Real*; D/2458 (2032) *Torero*; D/2459 *Campesinas bajo un portalón*; D/2460 (2034) *Grupo de moros músicos*; D/2461 (2031) *Escena rural*; D/2462 (2029) *Escena de pescadores*; D/2463 (2030) *Escena rural*; D/2464 (2028) *Varios apuntes de figuras*; D/2465 (2063) *Campesinas en un pueblo*.



**16. Julio Moises** (Tortosa, Tarragona 1888 - Suances, Cantabria, 1968)

Inv. 785. *Retrato de señora*, 1946.

Óleo sobre lienzo. 0,89 x 0,80 m

Firmado: "Julio Moisés/Madrid MCMXLVI".

Donado por el autor con motivo de su ingreso en la Academia en 1947.

PÉREZ SÁNCHEZ, 1964, p. 71; LABRADA, 1965, p. 58; GUÍA DEL MUSEO SECCIÓN A, 1988, p. 178.

Otras obras en la colección de la Academia:

Pinturas: 438. *Retrato de D. Antonio Gómez Carvajales*, 1943; 1439. *Retrato de D<sup>a</sup> Elena Carvajales Femosel*, 1943.

Dibujos: P/2346. *Mujer tumbada atendida por varios personajes*.



**17. José Ramón Zaragoza** (Cangas de Onís, Asturias, 1874 - Alpedrete, Madrid, 1949)

Inv. 883. *Alfarero* 1948-1949.



Óleo sobre lienzo, 1,10 x 1,08 m.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "JR. Zaragoza".

Donado por la viuda del autor en 1953.

PIQUERO LÓPEZ, 1985, p. 84; GUÍA DEL MUSEO SECCIÓN B, 1991, p. 151.

Nota: el autor lo titula *Los alfareros*



**18. Anselmo Miguel Nieto** (Valladolid, 1881 - Madrid, 1964)

Inv. 897. *Retrato de Concha Lagos*, 1952.

Óleo sobre lienzo. 0,50 x 0,40 m

Firmado en el ángulo inferior derecho: "A. Miguel Nieto".

Al dorso dibujo de figura femenina en grafito y lápiz blanco.

Donado por el autor con motivo de su elección en 1954.

PIQUERO LÓPEZ, 1985, p. 84; GUÍA DEL MUSEO SECCIÓN A, 1988, p. 184.

Otras obras en la colección de la Academia:

Pinturas: 1410. *Retrato de Concha Lagos*; 1411. *Retrato de D. Ramón del Valle Inclán*;

1412. *Autorretrato*.



**19. Ramón Stolz Viciano** (Valencia, 1903-1958)

Inv. 790. *La Magdalena a los pies de Cristo*, 1944

Óleo sobre lienzo, 1,20 x 0,64 m

Ángulo inferior derecho: "Escala 1:10"

Firmado en ángulo inferior izquierdo: "R. STOLZ VICIANO. 1944."

Al dorso: "María Magdalena unge a Jesús"

Donado por el autor con motivo de su ingreso en la Academia en 1955.

PÉREZ SÁNCHEZ, 1964, p. 72; LABRADA, 1965, p. 79.

Otras obras en la colección de la Academia:

Dibujos: D/2494, *Dos mujeres de espaldas*, 1948; D/ 2744. *Mujer con cántaro y apunte de brazo con cántaro*, 1943; D/ 2844. *Dos figuras femeninas*. (Danzarinas); D/ 2845.

*Estudio de manos*; D/ 2846. *Dos figuras*. (Boceto para La Cananea?); D/ 2847. *Boceto para las Vírgenes Prudentes*; D/ 2848. *Figura religiosa*; D/ 2849. *Dos figuras religiosas*; D/2850. *Tres figuras religiosas*; D/ 2851. *Estudio para unas Vírgenes*; D/ 2852. *Arlequines*; D/ 2853. *Varias figuras*.



**20. Joaquín Valverde** (Sevilla, 1896-Carmona, Sevilla, 1982)

Inv. 780.-*Retrato de mi sobrina*, 1943.

Óleo sobre lienzo. 0,95 x 0,75 m

Firmado: "J. Valverde/1943"

Donado por el autor con motivo de su ingreso en la Academia en 1956.

PÉREZ SÁNCHEZ, 1964, p. 71; LABRADA, 1965, p.84; GUÍA DEL MUSEO SECCIÓN A, 1988, p. 187.

Nota: Pérez Sánchez lo titula *Retrato de señora joven*. La modelo es Amparo Gavira Valverde, sobrina del pintor.

Otras obras en la colección de la Academia:

Pinturas: *Retrato de Concepción Pérez Masegosa, viuda de D. Luis Moya*.

Dibujos: D/2808. *Desnudo femenino*.





**21. Eduardo Martínez Vázquez** (Fresnedilla, Ávila, 1886-Madrid, 1971)

Inv. 805. *Paisaje de Cuenca*, 1953.

Óleo sobre lienzo, 0,80 x 1,00 m

Firmado: "Edo. Martínez Vázquez / Cuenca. XII-1953."

Al dorso: "Casas centenarias del Júcar"/Cuenca-otoño 1953/Firma

Donada por el autor con motivo de su elección en 1959.

PÉREZ SÁNCHEZ, 1964, p. 73; LABRADA, 1965, p. 55.

Otras obras en la colección de la Academia:

Pinturas: 1285. *Primavera en Gredos*, 1931.



**22. José Aguiar** (Vueltas de Santa Clara, Cuba, 1899-Madrid, 1976)

Inv. 809. *Desnudo de mujer*.

Óleo sobre lienzo. 1,16 x 2,05 (dimensiones en el discurso: 1,89 x 2,30) m

Firmado: "José Aguiar."

Al dorso, en el bastidor sello a tinta: "Museo Nacional de Arte Contemporáneo. Madrid. N° Registro 649."

Donado con motivo de su ingreso en la Academia en 1961.

PÉREZ SÁNCHEZ, 1964, p. 73; LABRADA, 1965, p. 9; GUÍA DEL MUSEO SECCIÓN B, 1991, p. 125.

Nota: En el discurso lo titula *Desnudo*; Pérez Sánchez *Desnudo femenino tendido*

Otras obras en la colección de la Academia:

Pinturas: 1011. *Autorretrato*, 1974.



**23. Rafael Pellicer Galeote (Madrid, 1906 -1963)**

Inv. 798. *Retrato de la esposa del pintor*, h. 1962.

Óleo sobre lienzo, 0,96 x 0,77 m

Firmado en el ángulo inferior derecho: "RAFAEL/PELLICER."

Donado por su viuda, doña Carolina Zamora en 1963.

PÉREZ SÁNCHEZ, 1964, p. 72; LABRADA, 1965, p. 65; GUÍA DEL MUSEO. SECCIÓN B, 1991, p. 127.

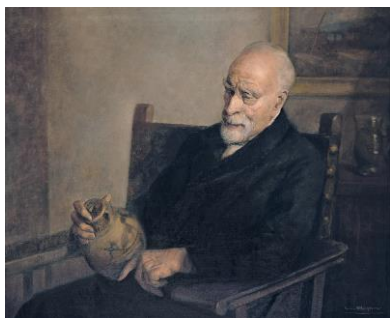
Nota: medalla de oro en el Salón de Otoño de 1962.

Otras obras en la colección de la Academia:

Pinturas: 1144. *Umbría*.

Estampas y su plancha correspondiente: 6041 (R. 5863) *Granada. Patio de la Lindaraja*; 6042 (R. 5868) *El celador*; 6043 (R. 5870) *Cabeza de vieja*; 6044 (R. 5873) *Santiago de Compostela. Catedral, puerta de las Platerías*; 6045 (R. 5865) *El cafetín*; 6046 (R. 5861) *Rincón toledano*; 6047 (R. 5879) *Una melée*; 6048 (R. 5880) *La catedral del género chico [La puerta del Teatro Apolo]*; 6049 (R. 5883) *La orquesta*; 6050 (R. 5858) *El Cristo de las Enagüillas*; 6051 (R. 5867) *Madrileña*; 6052 (R. 5878) *Oviedo. Patio interior y torre de la catedral*; 6053 (R. 5866) *Ex-libris. Biblioteca Nacional*; 6054 (R. 5882) *La requisa [Nocturno en el Museo del Prado]*; 6055 (R. 5859) *Cocktail*; 6056 (R. 5864) *El relojero*; 6057 (R. 5881) *Lagarterana*; 6058 (R. 5862) *El tiovivo*; 6059 (R. 5876) *El cerero*; 6060 (R. 5875) *El chotis*; 6061 (R. 5874) *Santiago de Compostela. Catedral, puerta de Azabachería*; 6062 (5872) *Desnudo femenino*; 6063 (R. 5857) *Pueblo bajo la nieve*; 6064 (5877) *Cantores*; 6065 (5856) *El Rastrillo de Segovia*; 6066 (R. 5869) *Retrato de la niña Soledad Pellicer*; 6067 (R. 6068) *Ángel*.

Estampas 7441. *Puerta principal Museo del Prado*; 7460 *Retrato de señora*; 7461. *Retrato de señora*.



**24. Luis Mosquera Gómez** (A Coruña, 1899-Madrid, 1987)

Inv. 811. *Retrato de D. Manuel Gómez Moreno*.

Óleo sobre lienzo. 0,82 x 1,01 m

Firmado en ángulo inferior derecho: "Luis Mosquera".

Donado por el autor con motivo de su ingreso en la Academia en 1964.

PÉREZ SÁNCHEZ, 1964, p. 73; LABRADA, 1965, p. 60; GUÍA DEL MUSEO SECCIÓN A, 1988, p. 188; GUÍA DEL MUSEO, 2004, p. 317; GUÍA DEL MUSEO, 2012, pp. 329-330.



**25. Enrique Segura Iglesias** (Sevilla, 1906 – Madrid, 1994)

Inv. 1093. *Retrato de su hija*

Óleo sobre lienzo, 1,28 x 0,98 m

Firmado en el ángulo inferior derecho: "Enrique Segura".

Donado por el autor con motivo de su ingreso en la Academia en 1965.

PIQUERO LÓPEZ, 1985, p. 97; GUÍA DEL MUSEO SECCIÓN A, 1988, p. 137.

Nota: el autor lo titula *Retrato de mi hija María Teresa*. La modelo es María Teresa Segura de Rodríguez Ortiz, hija del pintor.

Otras obras en la colección de la Academia:

Pinturas: 1343. *Retrato de D. Federico Sopeña*, 1973; 1094. *Retrato de S.M. El Rey Don Juan Carlos I*, 1984

Dibujos: D/2466 (2064) *Retrato de la hija del Dr. Botella*; D/2467 (2065) *Pescador*; D/2468 (2066) *Calle con soportales*; D/2469 (2067) *Paisaje urbano*. D/2470 (2068) *Desnudo femenino de espaldas*; D/2471 (2069) *Retrato de mujer e hija del pintor*; D/2472 *Retrato de niño*; D/2473 (2048) *Retrato masculino*; D/2474 (2049) *Cabeza de*

*monje; D/2475 (2050) Dos apuntes de figuras masculinas; D/2476 (2055) Jabalí; D/2477 (2054) Apunte callejero; D/2478 (2052) Jarrón con flores; D/2479 (2053) Joven sentado ante una mesa; D/2480 (2051) Autorretrato.*



**26. Juan Antonio Morales Ruiz** (Villavaquerín del Cerrato, Valladolid, 1909-Madrid, 1984).

Inv. 1099. *Retrato de la Duquesa de Alba vestida de verde*, 1953.

Óleo sobre lienzo, 1,83 x 1,10 m

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "Juan Antonio/ Morales/ 1953".

Al dorso: "Duquesa/de Alba/~~Montero~~/ Juan Antonio /Morales /Madrid/1953

Donado por el autor con motivo de su ingreso en la Academia en 1966.

PIQUERO LÓPEZ, 1985, p. 98; GUÍA DEL MUSEO SECCIÓN A, 1988, p. 187.



**27. Daniel Vázquez Díaz** (Nerva, Huelva, 1882-Madrid, 1969)

Inv. 998. *Retrato de los hermanos Baroja*, 1925.

Óleo sobre lienzo. 1,87 x 1,43 m

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "Vázquez Díaz / 925"

Al dorso sobre el bastidor: VAZQUEZ DIAZ. LOS HERMANOS BAROJA/1925.

Donado por el autor con motivo de su ingreso en la Academia en 1968.

PIQUERO LÓPEZ, 1985, p.90; GUÍA DEL MUSEO SECCIÓN A, p. 183; GUÍA DEL MUSEO, 2004, pp. 303-304; GUÍA DEL MUSEO, 2012, pp. 313-314.

Otras obras en la colección de la Academia:

Pinturas: 0999. *Retrato de don Elías Tormo y Monzó*, 1933; 1000. *Retrato del Duque de Alba*, 1936.



**28. Joaquín Vaquero Palacios** (Oviedo, 1900-Madrid, 1998)

1089. *Termas de Caracalla*.

Óleo sobre lienzo, 0,98 x 1,17 m.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "Vaquero".

Al dorso: ROMAN BATHSI JV/VAQUERO TERMAS DE CARACALLA 1,00 X 1,20 m

Donado por el autor con motivo de su ingreso en la Academia en 1969.

PIQUERO LÓPEZ, 1985, p. 97; GUÍA DEL MUSEO SECCIÓN A, 1988, p. 138; GUÍA DEL MUSEO, 2004, pp. 315-316; GUÍA DEL MUSEO, 2012, pp. 328-329.



**29. Hipólito Hidalgo de Caviedes** (Madrid, 1902-1994)

Inv. 890. *El mar*. 1962

Óleo sobre lienzo, 1,38 x 2,12 m

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "Hipólito Hidalgo de Caviedes 1962".

Al dorso: Real Academia de Bellas Artes/de San Fernando/ Alcalá 13.

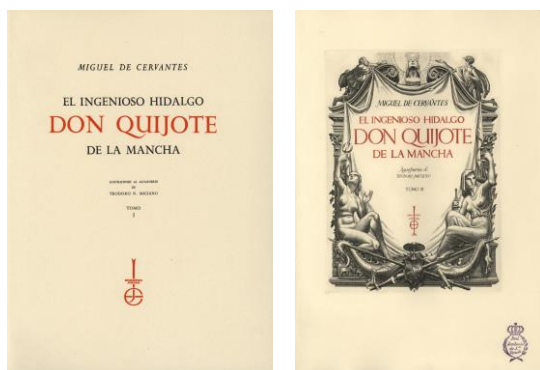
Donado con motivo de su ingreso en la Academia en 1970.

PIQUERO LÓPEZ, 1985, p. 84; GUÍA DEL MUSEO SECCIÓN A, 1988, p. 139.

Otras obras en la colección de la Academia:

Pinturas: 1350. *La Piedad*

Dibujos: H-123. *Terror*



**30. Teodoro Miciano Becerra** (Jerez de la Frontera, 1903-Madrid, 1974)

Sign. SL-108 , SL-109, SL-110 , SL-111.

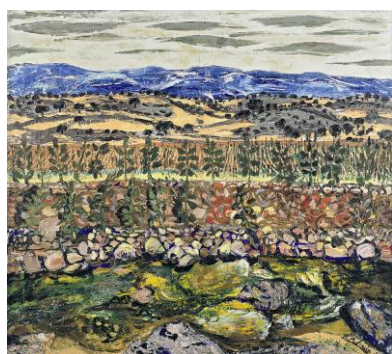
*El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes; ilustraciones al aguafuerte de Teodoro N. Miciano- Jerez de la Frontera : Jurado, [1952?] (1952 imp.) 4 v. : il. ; 39 cm.

El Quijote de bibliófilo de "Ediciones Jurado", 4 vol. (grabados aguafuerte)

Donado por el autor de las ilustraciones con motivo de su ingreso en la Academia en 1970.

Otras obras en la colección de la Academia:

Estampas y su plancha correspondiente: 6546 (R. 5753) *Títeres en Sigüenza*; 6547 (R. 5752) *Moza en la fuente*; 6548 (R. 5754) *Diana y Acteón*; 6549 (R. 5755) *Don Quijote*.



**31. Benjamín Palencia** (Barrax, Albacete, 1894-Madrid, 1980)

Inv. 880. *Paisaje*, 1959

Óleo sobre lienzo, 0,97 x 1,07 m

Firmado en el ángulo inferior derecho: "B. Palencia 59".

Donado con motivo de su ingreso en la Academia en 1974.



PIQUERO LÓPEZ, 1985, p. 83; GUÍA DEL MUSEO SECCIÓN A, 1988, p. 186; GUÍA DEL MUSEO, 2004, pp. 318-319; GUÍA DEL MUSEO, 2012, pp. 330-331.

Nota: paisaje tomado de Villafranca de la Sierra (Ávila).

Otras obras en la colección de la Academia:

Pinturas: 0881. *Retrato del Maestro Pérez Casas*.



**32. Álvaro Delgado Ramos** (Madrid, 1922)

Inv. 1090. *Retrato de Haile Selassie, Negus de Abisinia*, 1969.

Óleo sobre lienzo. 0,98 x 0,80 m

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "A. Delgado".

Donado con motivo de su ingreso en la Academia en 1974.

PIQUERO LÓPEZ, 1985, p. 97; GUÍA DEL MUSEO SECCIÓN A, 1988, p. 138; GUÍA DEL MUSEO, 2004, pp. 331-332; GUÍA DEL MUSEO, 2012, pp. 343-344.

Otras obras en la colección de la Academia:

Pinturas: 1091. *Retrato de D. José Camón Aznar*; 1303. *Retrato de Don Enrique Lafuente Ferrari*, 1986; 1463. *Retrato de Salvador Carmona*, 1991; 1304. *Retrato de Evaristo Valle*, 1985; 1441. *Retrato de D. Federico Sopena*; 1442. *Retrato de D. Ramón González de Amezua*; 1443 *Retrato de D. Luis Díez del Corral*; 1444. *Retrato de D. Cristóbal Halffter*; 1092. *Retrato de S.M. El Rey Don Juan Carlos I* 1314. *Retrato de D. Luis Blanco Soler*; 1401. *Retrato de S.M. la Reina Doña Sofía*, 1997.

Estampas y su plancha correspondiente: 7020 (R. 7221) *Cabra*; 7021 (R. 7234) *Carnero*; 7022 (R. 7224) *La vaca y la Luna*; 7023 (R. 7228) *Lobo en noche de Luna llena*; 7024 (R. 7227) *Lince I*; 7025 (R. 7235) *Lince II*; 7026 (R. 7238) *Zorro*; 7027 (R. 7229) *Gato sentado*; 7028 (R. 7233) *Urogallo*; 7029 (R. 7226) *Ave entre hierba*; 7030 (R. 7222) *Campesino*; 7031 (R. 7225) *Hombre con gorra*; 7032 (7236) *Viejo con bastón*; 7033 (R. 7239) *Busto*; 7034 (R. 7223) *Rostro*; 7035 (R. 7240) *Rostro*; 7036 (R. 7230) *Rostro con barba*; 7037 (R. 7231 y 7232) *Pareja*; 7038 (R. 7237) *Desnudo femenino*; 7039 (R. 7331) *Toro y torero en el tendido tres*; 6750. *Soledad*; 7405. *Era*; 7406. [*Jardín con flores*]; 8401. *Brindis*.



### 33. **Genaro Lahuerta** (Valencia, 1905-1985)

Inv. 1096. Paisaje (*Sierra y Caolín*), 1976

Óleo sobre lienzo. 0,88 x 1,45 m

Firmado en el ángulo inferior derecho: "Jenaro Lahuerta".

Donado por el autor con motivo de su ingreso en la Academia en 1976.

PIQUERO LÓPEZ, 1985, pp. 97-98; GUÍA DEL MUSEO SECCIÓN A, 1988, p. 180.

## 2.- Obras de los académicos de número en las colecciones de la Academia que no donaron obra con motivo de su elección.

**Eduardo Chicharro Agüera** (Madrid, 1873-1949)

Obras en la colección de la Academia:

Pinturas: 0788. *Autorretrato*, 1943; 0810. *Retrato del conde de Romanones*, 1942; 0898. *Retrato de D. Enrique Martínez Cubells*, 1943; 1429. *Las tentaciones de Buda*, 1922; 1475. *Perséfone*, 1931.

Dibujos: D/3022 a D/3044 Conjunto de 23 dibujos relacionados con el lienzo de *Las tentaciones de Buda*

**Enrique Vaquer Atencia** (Palma de Mallorca, 1874 – Madrid, 1931)

Obras en la colección de la Academia:

Estampas y su plancha correspondiente: 6124. (R. 7005) *Retrato de J. Morales*; 6125. (R. 6095) *Retrato de mujer*; 6126. (R.5906) *Retrato de Ricardo León*; 6127. (R. 5905) *Retrato de Ricardo León*.

Estampas: 6410. *Retrato masculino*.

**Juan Espina Capo** (Torrejón de Velasco, Madrid 1848-Madrid, 1931)

Nota: La obra que dona con motivo de su ingreso no se encuentra identificada como tal.

Obras en la colección de la Academia:

Estampas y su plancha correspondiente: 4046. (R.4826) *El bosque*; 4047. (R.4827) *Pinos*; 4048. (R.4828) *Guadarrama*; 4049. (R.4829) *El arroyo*; 4050. (R.4830) *Cuenca*. *Claustro de las Descalzas*; 4051. (R.4831) *Arrabal*; 4052. (R.4832) *Paisaje madrileño*; 4053. (R.4833) *Afuera [vista de Madrid]*; 4054. (R.4834) *Tarde de plata*; 4055. (R.4835) *En Guadarrama*; 4056. (R.4836) *Día gris*; 4057. (R. 8256) *Paisaje*.



Estampas: 2395. *Paisaje nevado*; 2396. *Paisaje con molino*; 2397. *Paisaje rural*; 4929. *Alrededores de Madrid (primer estado)*; 4930. *Alrededores de Madrid (segundo estado)*; 4931. *Paisaje de montaña*; 4932. *Autorretrato*; 4933. *Paisaje con árboles*; 4934. *Paisaje con árboles y casa*; 4935. *Paisaje con iglesia.*; 6509 *Paisaje*; 7443. *Detalle del parterre del Retiro*;

### **Anexo 3.-Resumen de los discursos**



**E**n este documento se incluyen los resúmenes de los discursos de ingreso de los académicos de número y sus correspondientes contestaciones. El número de orden que se les ha dado corresponde con la fecha en el que fueron leídos, bien en el acto de recepción del académico o bien en el homenaje con motivo de su fallecimiento. En el caso del discurso de José Ramón Zaragoza la fecha es la de su publicación en *Academia* ya que su prematuro fallecimiento impidió su ingreso en la corporación.

## **1.-Discurso del Excmo. Sr. D Francisco Domingo Marqués**

Leído con motivo de su ingreso el 17 de junio de 1917

Recuerda a su antecesor en el sillón, Alejandro Ferrant, al que dedica unas palabras, y agradece a la corporación su elección, a la sección de Pintura que le propuso y a Marceliano Santa María su discurso que acaba de leer.

## **Discurso-contestación del Excmo. Sr. D. Marceliano Santa María**

Inicia sus palabras con un fragmento del discurso de José Casado del Alisal a su ingreso en la Academia en 1885 en el que ensalzaba el genio del recipiendario.

Marceliano Santa María define a Domingo como “el patriarca de la pintura contemporánea” y “pintor español universalmente consagrado”

Dice: “hoy un día esencialmente académico, día de gloria para la historia del Arte, tan ultrajada en la época presente, en que se cantan loas a las rebeldías y a las raras orientaciones de la pintura.” Continúa “digno sucesor de aquel hombre trabajador infatigable y tan gran artista como éste que hoy hereda su medalla y su sitio”.

Señala que existe algún paralelismo entre Ferrant y Domingo como su laboriosidad y su pasión por el arte. Los dos tendrán un sucesor en el mundo del arte: de Ferrant su hijo escultor y de Domingo su hijo Roberto, pintor de asuntos taurinos.

Dedica unas palabras a Ferrant de quien hace una breve biografía.

A continuación se centra en Francisco Domingo. Alaba su obra y a la Academia por su elección. Aporta algunos datos biográficos y narra su forma de pintar, destacando su capacidad de retención para luego reflejar las luces y colores como él lo hacía.

Destaca alguno de sus cuadros: El *Retrato de su madre*, y lo compara con los lienzos de Rembrandt. *Ultimo día de Sagunto*, que considera muy acertado. *Los titiriteros*, la considera una de sus obras más prodigiosas por la sobria armonía de los colores deslucidos y “de los meritisimos cuadros españoles pintados modernamente”. Su obra más celebrada *Santa Clara*, con la que consiguió medalla de Oro en la Exposición Nacional de 1871. Parangonada con las obras de Velázquez “por sus exquisitas finezas grises y la sobria sencillez llena de místico encanto”. En último lugar se refiere al *Autorretrato* que dona en el que destaca la efigie juvenil del pintor y su fisonomía que revela su poderosa inteligencia. Lo considera pintado a la manera valenciana, clásico de entonación, una sinfonía en grises que gradualmente fue matizando el pintor hasta conseguir una entonación potente y vigorosa. Con él cumple el precepto reglamentario, lo ofrece, en lugar de hacer un discurso, o mejor dicho, es su discurso. Dice que el pintor lega su efigie que será un cuadro histórico que hablará de la maravillosa paleta del autor.

Concluye agradeciendo a la corporación el haberle encomendado tan importante tarea y dando la bienvenida al maestro Domingo.

Se reproduce la obra que entrega: *Autorretrato*.

## **2.- Discurso del Excmo. Sr. D. Fernando Álvarez Sotomayor**

Leído con motivo de su ingreso el 12 de marzo de 1922.

Inicia su discurso explicando que en cumplimiento de la última reforma reglamentaria, según la cual, se podía cubrir la formalidad de la solemne entrada, con la donación de una de sus obras, dice que cumple con el deber y que ha procurado elegir entre sus cuadros el que le parece menos indigno de figurar al lado de los que ya posee la Academia y que entrega en el mismo acto de ingreso. Dice que siente cierto deber moral por exponer, en alguna ocasión y esta le parece propicia, el resultado de su permanencia en América, donde pasó seis años dedicados a la enseñanza. Pero además, y mediante la palabra ser también útil a sus compañeros de profesión

que se han interesado por las relaciones artísticas entre España y los pueblos americanos. Por lo tanto, opta por los dos sistemas que brinda el reglamento: entregar una obra de su mano y leer un discurso.

Se excusa diciendo que no tiene condiciones para realizar un verdadero discurso con ribetes literarios.

Siguiendo la tradición, realiza en primer lugar una apología de su antecesor José Villegas del que dice “El maestro Villegas era un artista en cuerpo y alma. Le recuerda cuando era Director de la Academia en Roma y yo, pensionado. Dice que no tiene autoridad para juzgar su vasta obra artística, pero considera que su mejor momento fue *El triunfo de la Dogaresa*, una joya de la pintura contemporánea, producto de un estudio profundo del Renacimiento italiano visto con el espíritu de Rossetti y demás prerrafaelistas ingleses. También destaca entre sus obras, aunque muy distinta que la anterior, *La muerte del torero*, inspirada en el realismo.

Tras el recuerdo al académico que sucede, dice que hablará de “las impresiones de mi viaje a América”. Recuerda como en 1908 fue nombrado por el Gobierno de Chile profesor de la Escuela de Bellas Artes de Santiago, cuya dirección ocupó más tarde. Durante su estancia en el país americano comprendió que el estado del arte en Chile era más floreciente que lo que había imaginado. La Escuela de Bellas Artes de Santiago se fundó en 1858, y contaba con un nutrido número de profesores y alumnos. También contaba con instituciones gubernamentales que fomentaban el arte. Había un Consejo Superior de Bellas Artes encargado de organizar anualmente Exposiciones oficiales. El camino que pensaba que estaba por recorrer ya estaba andado y que su “labor debía dirigirse especialmente a encauzar el cariño y la atención de aquellos artistas hacia nuestra pintura, un poco olvidada y relegada al segundo término por el deslumbramiento que producía entonces el arte francés.”

Crítica lo poco conocido del arte español. Y este era a través de “torpes mercaderes de arte comercial, que iban creando nuestro desprestigio.”

En 1910 con motivo de las fiestas del Centenario y la inauguración del edificio del Museo y de la Escuela de Bellas Artes consiguió que el Consejo de Bellas Artes y el Gobierno aceptasen organizar una Exposición Internacional. El Museo se enriqueció con más de cincuenta obras extranjeras sirviendo de guía a los estudiantes chilenos. Iniciándose una admiración del público chileno hacia el arte español, mal conocido hasta entonces.

Para Álvarez Sotomayor era necesario conocer el ambiente cultural y artístico americano. Consideraba que más que explotar al mercado americano lo que se necesitaba era facilitarles cuanto fuera necesario para que pudieran estudiar en España. Consideraba que los artistas americanos eran numerosos y se encontraban a la altura de los mejores de cualquier otro país. Opina que al ser de la misma raza que la nuestra, deben formarse y beber de los artistas y museos españoles. Sin embargo, acuden a París donde se apropian del espíritu francés y cuando regresan a su patria se encuentran extraños a ideas, sentimientos y costumbres. Propone definir en el arte, la personalidad Hispanoamericana, haciendo la misma comparación que con los artistas norteamericanos, continuadores de la tradición inglesa. Whistler y Sargent siguieron la huella de su raza, continuadores de Turner, Constables, Bonington...

Insiste en la importancia de que los artistas americanos vengán a estudiar a España: “Los artistas americanos se han nutrido de savia francesa y, a veces, italiana olvidando que aquí, en nuestro Museo del Prado, es donde pueden encontrar su tradición. Para pintar la raza, es menester hacerlo en el propio idioma, y el estudio de éste ha de tener necesariamente como base el conocimiento de los clásicos.” Dice que España no ha sabido atraer a los artistas americanos, que durante tantos años han estudiado en otros países de Europa, “de espaldas a las tradiciones de su raza”, por lo que será obra de patriotismo facilitárselo.

Opina que nuestras producciones tienen impulsos de conquista y pone como ejemplo a Francia que tiene en el comercio de sus producciones artísticas una de sus principales fuentes de ingreso y por ello ponen dedicación a su propaganda.

Recuerda que en España existe el Comité Hispanoamericano, cuya sección de Artes Plásticas presidida por el escultor Miguel Blay, se ocupa de vastos proyectos, entre los que destaca la

Casa-residencia de estudiantes americanos en España, sugiriendo que en ella tendrían también cabida estudiantes de las distintas provincias españolas.

Se refiere al “estado actual del arte en América”. Dice que Argentina, Chile, Méjico y Uruguay se encuentran a la cabeza. Se ocupa de las dos primeras. En primer lugar se refiere a Chile, en donde existe un núcleo de artistas, según sus palabras “de sana orientación”, queriendo decir que no están influidos por las corrientes ultramodernas, lo que le parece beneficioso, “por la desorientación que caracteriza el momento actual, acaso sea más tarde un inconveniente que impida al arte chileno su marcha ascendente y renovadora.” Cita algunos nombres de pintores de los que considera de más prestigio.

En cuanto a Argentina, señala que “Los artistas argentinos, más impresionables que los chilenos, recogen más fácilmente en sus obras, las sacudidas del espíritu moderno“. Espera que algún día se dé un arte nacional, conservando el noble afán de renovación. “Hay, además, un elemento muy de tenerse en cuenta y que forma la vanguardia del arte argentino. Me refiero a los jóvenes de tendencias ultramodernas que en el año 1916 celebraron en Madrid una interesante exposición, discutida, como lo que pretende innovar, pero respetable por la sana intención y el concepto del arte”.

Acaba agradeciendo a sus compañeros su elección.

### **Discurso-contestación del Excmo. Sr. D. Marceliano Santa María**

Agradece el honor de ser elegido para el discurso de contestación y alaba la elección del nuevo compañero.

Define el discurso de elevado nivel patriótico y que eleva el espíritu nacional. Valora la estancia de Sotomayor en Chile como una conquista, buscando el campo adecuado para el arraigo de nuestra cultura y nuestro arte. Formado en la tradición de la tierra madre, viaja para enseñar a sus hijos el arte español que nos dignifica, el de Ribera, Zurbarán, Velázquez, Murillo, Goya, Rosales, Villegas y tantos otros. Incluso tiene recuerdo para los conquistadores españoles que allí perdieron su sangre.

Insiste en su contenido “Son nuestros; son hijos nuestros [los artistas americanos] y deben ser nuestros discípulos en arte, de ese Arte honroso”.

Señala que el recipiendario fue un maestro de prestigio y fue tan provechosa su semilla que hoy surgen artistas que siguen su estela. En este sentido considera oportuno leer un documento oficial que el Gobierno de Chile entregó al nuevo académico al abandonar aquel territorio y que se reproduce en el texto. En él se acepta la renuncia del Sr. Sotomayor y manifiesta el pesar por tener que prescindir de sus enseñanzas. El Gobierno chileno aprovecha para agradecerle su labor artística y organizadora realizada durante su breve estancia.

Santa María dice que le quedan dos palabras sobre la influencia que tuvo el arte personal del nuevo académico. Sus obras dejaron tal huella que crearon escuela denominándose “estilo Sotomayor”.

Opina que América es esperanza para nuestras producciones de arte y que para ello se creó en España la Junta de Fomento de Relaciones Artístico-literarias, y que según él, es un amplio cauce por donde guiar y circular la producción artística de ambos pueblos. Considera que hay que mantener el cauce para que pervivan estas relaciones hispanoamericanas.

En otro sentido, Santa María alude también a la obra que entrega el nuevo académico que se muestra ante los presentes y del que dice que es digno de la reputación del maestro. Considera que es un cuadro de armónica gama con “la vibración rutilante y cromática que nos brinda la naturaleza”.

Para terminar, y darle forma adecuada al discurso, dice que hará una reseña de la labor del recipiendario siguiendo lo que es ritual en la corporación.

Se adjuntan unas “Notas biográficas de Don José Villegas y Cordero”.

**3.- Discurso del Excmo. Sr. D. Eduardo Chicharro Agüera: *Ciencia y arte del colorido*.**  
Leído con motivo de su ingreso el 14 de mayo de 1922

Lo inicia agradeciendo primero que le propusieran para la Dirección de la Real Academia de Bellas Artes en Roma, luego nombrándole académico correspondiente y por último académico de número.

Continúa recordando a los maestros fallecidos: Manuel Domínguez, inolvidable maestro, y José Villegas, otro maestro que, en Roma siendo pensionado, le ayudó y fue uno de los que le propusieron para la vacante de la sección de Pintura. Recuerda que falta por tomar posesión, por enfermedad, Joaquín Sorolla y menciona a los artistas que sustituye: Alejandro Ferrant y Francisco Domingo Marqués, comentando algunos cuadros. Entre otros, recuerda de forma extraordinaria el cuadro que considera el más grande de la pintura española contemporánea *Los titiriteros*: por su acertada composición, el dibujo, de líneas vivas y características; el colorido, sobrio, rico y jugoso a la vez; la factura espontánea y fácil. Se refiere también a algunos de sus retratos pero reconoce que lo que extendió su fama por Europa y América fueron sus cuadros de género, sobre motivos de los siglos XVII y XVIII, que dice: superaron a Meissonnier en factura y colorido.

Ensalza la pintura de Domingo señalando que la factura de sus cuadros, en ocasiones, era detallada y minuciosa como la de los maestros holandeses y otras veces, larga y sintética como la de nuestros pintores del siglo de oro.

Señala que aquí debería terminar su discurso pero intentará exponer sus ideas sobre una materia que considera de interés para los pintores. Más que un discurso sería una charla de taller, mal hilvanada.

*Ciencia y arte del colorido*

Empieza su charla comentando que el día en el que Newton hizo pasar un rayo de sol a través de un prisma dando lugar a una sinfonía de colores, se convertía en ciencia lo que había sido arte. Y al comprobarse la ley de los colores complementarios se vio que el arte se había anticipado a la ciencia en el conocimiento de estos problemas.

Leonardo, Miguel Ángel, Tiziano, el Greco, Rembrandt, Rubens y otros artistas fueron conocedores de los secretos de la luz y el color, además de sutilísimos observadores del natural. Señala que nuestro ojo es un verdadero espectroscopio y puede ser un precioso instrumento de óptica al servicio del cerebro.

Menciona a Young y sus teorías, desarrolladas por Helmholtz. Según él, existen en el ojo tres elementos nerviosos sensibles a la luz. La excitación de ellos determina la sensación del rojo, el verde y el violeta. La sensación del blanco provendría de la excitación simultánea y en intensidad igual, de los tres elementos fundamentales.

Habla de la persistencia de las imágenes en nuestra retina y que el color evoca siempre su complementario cuando la vista se fatiga. También se refiere a los colores complementarios, cálidos y fríos. En general habla del color de manera científica.

Se refiere a la pintura divisionista.

Menciona a Chevreul.

Aplica los conocimientos del color para obtener mayor belleza y armonía. Por lo que se refiere al color, lo importante de una obra pictórica es que sea una bella armonía cromática.

Pone ejemplos de los grandes pintores de la historia.

Menciona el color en las sombras.

Expone su opinión de que en las escuelas de pintura debe enseñarse la cromática, como enseñan la perspectiva y la anatomía. Considera que este es el verdadero origen de las diversas escuelas de pintura. En unas predomina la forma. En otras predomina el color.

Dice que la línea, representación convencional de la forma, es elemento de construcción. El dibujante reproduce los contornos del objeto. En cambio el colorista copia la luz misma, únicamente se detiene en la apariencia momentánea de las cosas, llega a eliminar los contornos.



También señala que el poder expresivo de la línea es inmenso y sólo con el trazo se pueden representar todas las formas de la Naturaleza. Sin embargo, el color no tiene ese poder, necesita a la línea, como un armazón en que fundamentarse.

Hace un recorrido por la historia del arte hablando de la forma y del color. Dice que la pintura india ha producido obras de importancia muy superior, en la gran pintura decorativa. En el Nepal, Tibet y China, ha dejado la pintura budista importantes obras. También hace un breve estudio de la pintura japonesa y su influencia en la pintura occidental. Se refiere a la pintura griega, a los mosaicos bizantinos de Ravenna, Constantinopla, Dafni, Sicilia, Venecia y Roma. A los pintores ingleses, italianos, flamencos y españoles, citando a Velázquez, Goya y termina con Rosales.

Concluye diciendo: “Forma y color. Entre estos dos elementos del natural, separados artificialmente por el artista, ha girado toda la pintura mundial”. Indica también que el equilibrio perfecto de ambos elementos, constituye el del cuadro. Pero que el color no destruya la forma y que la forma no apague la hermosa llama del color. Finaliza diciendo: “Embriaguémonos en la sensualidad del color; pero no olvidemos la forma, que es su arquitectura”.

#### **Discurso-contestación del Excmo. Sr. D. Marceliano Santamaría**

Recuerda que conoce a Eduardo Chicharro desde niño, lo conoció en el taller de Manuel Domínguez y tiene el honor de recibirle en la Academia que le aureola.

Quiere dedicar un recuerdo a los tres discípulos de Domínguez pertenecientes a la sección de Pintura. Alaba el respeto con que trataban a su maestro y seguían sus consejos. Atribuye a ello la meta alcanzada por el beneficiario.

Critica lo que según él acontece en ese momento, se rechaza lo encumbrado como caduco, sólo por ser anterior. Se camina al margen de lo que denomina “sagrados principios”.

Dice que el nuevo académico debe sus conocimientos a su fervorosa devoción por sus profesores. Una cultura que inicio en su juventud y fue incrementando con el tiempo hasta el momento en el que ingresa con ese discurso erudito.

Lo define como pintor colorista por excelencia y por tanto nadie mejor que el nuevo académico para hablar del color. Habla sobre el color y la naturaleza.

#### **4.-Discurso del Excmo. Sr. D. Joaquín Sorolla Bastida**

Leído el 2 de febrero de 1924 en la sesión homenaje al pintor.

Empieza el discurso preguntándose si el pintor en la Academia debe hacer un discurso, a lo que responde que es precisamente ahí, donde debe exponer sus ideas.

Manifiesta el dolor que supone ocupar una vacante cuando es por fallecimiento de un compañero, y más cuando se trata de un pintor valenciano del prestigio de Salvador Martínez Cubells, de quien destaca su arte personal. Su obra fue sólida y copiosa, dedicando sus grandes energías al difícil arte del retrato. Destaca que pese a haber ocupado gran parte de su vida en la restauración de cuadros antiguos, su personalidad pictórica no fue influida por esta labor. Cita algunas de sus obras entre las que destaca como magistral, el retrato de su padre que le coloca en primera línea.

Adelanta que una vez cumplida la obligación de recordar a su antecesor hablará de su Escuela valenciana y de los artistas que consiguieron su renacimiento y que tantos beneficios reportaron a España.

Recuerda su Escuela de Arte ubicada en un antiguo convento y se refiere con mucho cariño, en primer lugar, a su director, D. Salustiano Asenjo, de quien dice que era entusiasta de todas las manifestaciones de arte por opuestas que fuesen, aunque le faltara cierta orientación didáctica. Señala que creó el estudio llamado de arte policromo oficialmente “Naturaleza muerta”, cuando lo que ellos estudiaban era la propia vida de las flores y las plantas y no la desagradable copia del yeso. Comenta que posteriormente pudo comprobar la utilidad de estos estudios. Continúa

con D. Ricardo Franch y D. Felipe Farinós de quienes destaca el valor que otorgaban al dibujo. En otro punto, se encontraba D. Gonzalo Salvá, que les dejaba libres, animándoles a copiar la Naturaleza con visión realista y dando primacía al color. Recuerda sus caminatas bajo el sol en busca de un efecto de luz o de una nota de color.

Considera que el dibujo es para los artistas que, una vez que siente el arte y profundiza en el color, lo estudia para un mayor conocimiento. Si por el contrario se empieza con el estudio profundo del dibujo se llega a la frialdad del arte como en las escuelas extranjeras.

Bajo estas premisas se inicia el moderno renacimiento valenciano, entre 1850 y 1880: comenzado por el poeta D. Tomás Villarroja; D. Vicente López, D. José Piquer, D. Sebastián Monleón, D. Bernardo Ferrándiz, D. Vicente Boix, D. José Bernat y Baldoví, el arquitecto Jiménez y el pintor Montesinos. Fueron años muy fecundos para la pintura y de ellos aprendió la generación siguiente. Los artistas de los años sesenta fueron los que desarrollaron un período romántico frente a los imitadores de las corrientes extranjeras. Más tarde, pero no muy lejos de este momento histórico, los pintores franceses, hartos del frío academicismo, atacaban también el problema de frente, yéndose a la copia de la Naturaleza, al realismo. Reconoce que sin el Greco, Velázquez, Goya y Constable este movimiento no hubiera existido.

Dice que el nivel intelectual y el esfuerzo comercial influyen poderosamente en el desarrollo del arte y que de este segundo elemento carece España. La tutela comercial aviva el esfuerzo de pintores y escultores. Sin embargo, prevé que tras la Gran Guerra, España resurgirá de manera poderosa y habrá que esperar a ese momento.

Retoma su Escuela Valenciana y recuerda a los artistas que se marcharon y sobre los que se forjaron verdaderas leyendas dando lugar a una veneración ideal.

Se refiere en primer lugar a D. Bernardo Ferrándiz, a quien considera como el siguiente eslabón del arte pictórico valenciano, tras Vicente López. En él se detiene, antes de ocuparse de los maestros que influyeron en su generación. Estudió con Montesinos en Valencia y Renoir en París. Se estableció posteriormente en Málaga. Opina que sería el primero de los maestros valencianos que vio la importancia de la pintura regional, siendo el único que la cultiva. A continuación se centra en D. Antonio Cortina de quien dice que era un artista de la Edad de Oro de los que sabía de todo. Conocedor de todo el arte del pasado, añadía a él, lo fundamental de las formas modernas. Considerado como pintor imaginativo, siempre fue respetuoso intérprete de la Naturaleza. Pese a que hubiera sido un gran director de la Escuela no pasó de ayudante de una clase de Geometría elemental. Lo define como “gran artista” y “una de las más sólidas glorias valencianas”.

Hace un paréntesis en su relación de artistas y aprovecha para pedir un cambio en las escuelas de arte y considera que de no ser así es mejor suprimirlas. Dice que no se le considere su enemigo pues es hijo de la Escuela de Valencia, y muy agradecido reconoce su eficacia. Los tiempos evolucionan y en las escuelas de Bellas Artes se forman gran parte del profesorado de Artes y Oficios, que es donde modernamente se vislumbra el porvenir artístico y utilitario de la nación. Piensa que hay que encaminar a los jóvenes por la senda del arte aplicado.

Retoma su discurso hablando de los artistas de la Escuela de Valencia, en concreto de D. Francisco Domingo Marqués. Le considera el faro que iluminó la juventud de su tiempo, no sólo en Valencia, sino en toda España. Confiesa su gran admiración por él y la imposibilidad de juzgar su obra. También habla de Muñoz Degraín, que junto a Domingo y Cortina, sería a los que más conoció, admiró y agradeció. Le considera el más innovador de sus compañeros. De alma romántica, trató la Naturaleza de forma personal sorprendiendo a sus seguidores pero incomprendida por otros muchos. Considera que por aquellos años le influyeron en su espíritu, flexible a la técnica, otros maestros: D. Emilio Sala y D. Ignacio Pinazo. Del primero destaca la “sólida construcción y análisis completo de los matices, distinguiéndose además por sus refinadas armonías y gusto en la composición”. Del segundo dice que “fue un filósofo que basaba razonamientos en la observación constante de la Naturaleza”, que “constituían verdadera enseñanza de arte”. En la enseñanza sustituyó a Domingo y piensa que con él los alumnos ganaron en el amor a la línea.

Se refiere al regionalismo y piensa que desde el punto de vista del arte aportaría modalidades ricas y varias en España. Plantea las transformaciones que se van sucediendo en general y que afectan también a Valencia. La agricultura y la industria lo han invadido todo por lo que el arte, sin abdicar de su idealidad, debe adaptarse. De ahí que, considere que hay que aprovechar las energías artísticas dentro de cada región, dándoles una cultura adecuada.

Para terminar, quiere referirse a un tema que siempre le ha preocupado: la educación artística. En su opinión hay que ir directamente a la fusión de todo lo que a las artes plásticas se refiere. No deben existir categorías de arte superior y arte secundario, debe ser arte sólo, único, llevada hasta los objetos más insignificantes, como hicieron los griegos y romanos. En suma, fundar escuelas de arte aplicado donde se dieran todas las enseñanzas. Dentro de cada Escuela, un Museo de todo lo que se produce, dentro y fuera de España. Imponiendo a los alumnos la obligación de aprender algo más que pintar y modelar. Hay que hacer hombres útiles. Se permite rogar a la corporación: se ocupe de encauzar todo lo que a la enseñanza artística se refiere. Comprende que a los amantes de la belleza pura les puede parecer demasiado práctico pero considera que en ningún caso perjudica y siempre de estas escuelas pueden sobresalir grandes artistas.

### **Discurso-homenaje del Excmo. Sr. conde de Gimeno**

Empieza con el recuerdo del enorme éxito de Sorolla, en 1909, en la exposición celebrada en la Hispanic Society de Nueva York, un motivo para estar orgulloso de lo alto a lo que ha llegado un español. También menciona el Gran Premio de Honor de París y el Salón Georges Petit.

Alude al dolor que le supone escuchar el discurso que escribió el pintor para leer en su ingreso. En él rinde un homenaje a la Escuela valenciana y a sus maestros.

Dice que Sorolla heredó de Ferrándiz el gusto por lo regional; de Francisco Domingo, el amor a la pintura y la espontaneidad; por Cortina sentía inclinación natural; de Salvá tomó su pasión por el realismo y su deseo de buscar en el campo, efectos de luz y color que sirvieran para sus alumnos; de Sala elogia su análisis de los matices y su elegancia en la composición; a Pinazo le agradece sus salidas a fiestas populares donde no dejaban de tomar apuntes del ambiente festivo. En estos tiempos había empezado a declinar la pintura de historia, todavía obligada en los concursos, pero la Escuela valenciana se había formado ya en la naturalidad.

Sorolla se formaba en ese momento de renacimiento literario y artístico. Además la luz, el sol, el mar y la tierra, invitaban a inspirarse en la Naturaleza. Basándose en la verdad y haciendo cuadros de Valencia y de España. Lo que más acentuó su obra fue el carácter genuinamente regional y nacional que siempre tuvo. Pinta impresiones de su tierra y sus gentes. Empezó imitando pero sabía que imitar perjudicaba. Si acaso le faltó algo, lo tomó de Valencia. Los ilustres maestros valencianos y los grandes genios de la pintura española, le dieron la pincelada vigorosa para acentuar la verdad, la fluida pastosidad para el modelado, la diáfana finura de ciertos tonos, las veladuras suaves que dan transparencia, las sombras con color que aumentan la ilusión, y a veces el abocetado y brioso estilo, la franqueza en la manera y el vigor del colorido, que hace años atribuía Tubino a la gloriosa escuela valenciana. Antes de conocer el impresionismo de fuera, pintaba ya al aire libre su *Dos de Mayo* y su *Palleter*.

Considera que no tienen razón los que señalan a Sorolla como hijo legítimo de los impresionistas extranjeros.

Señala que Sorolla tuvo, además de talento, verdadero genio. Fue el dibujante temprano de trazo apropiado, medida justa y el natural exacto. Tuvo protector, Antonio García, que más tarde sería su suegro. Hombre de exquisita bondad y fina percepción que adivinó su inspiración genial. Primero fue su afán de dibujar y luego la fiebre de pintar en todo momento. Recuerda como esa inquietud de espíritu es signo de artista genial. Dice que el pintor valenciano se caracterizó por la prontitud para ver y fijar lo que veía, lo que dio lugar a una enorme producción.

El Conde de Gimeno hace una reflexión sobre el prejuicio de pensar que son imperfectas las obras hechas de prisa. Sin embargo, dice que la educación y el hábito economizan tiempo. Cuando preguntó a Sorolla por qué pintaba tan rápido, le dijo: “Me sería imposible pintar

despacio al aire libre, aunque quisiera; no hay nada inmóvil en lo que nos rodea: “mira bien...” Recuerda también las palabras de Sorolla a unos periodistas americanos cuando les decía que la impresión de lo que veía es lo que quería captar y para ello no tenía en cuenta el medio a seguir y añadía: “No, amigos míos, impresionismo no es charlatanería, ni formula, ni escuela; yo diría que es una audaz resolución de echarlo todo por la borda.” Con estas palabras definía, según el Conde de Gimeno, lo que es la inspiración, pues a ella le corresponde crear sin trabas.

Señala que Sorolla llegaba a lo admirable gracias a su visión clara y su pincel rápido. El autor opina que Sorolla tenía miedo de que la pincelada del arrepentimiento dañara a la espontaneidad. Entonces el Conde de Gimeno plantea la cuestión ¿en qué consistieron la maestría y el genio de Sorolla, si todo lo encontró hecho antes que él: los coloristas, el realismo, el impresionismo? Contesta diciendo que si Sorolla ha resultado digno de fama ha sido porque en él culminaron muchas de las buenas cualidades de los grandes maestros y porque en él se vieron todos los atrevimientos y todas las desenvolturas de la inspiración y de la técnica. El autor no quiere detenerse a examinar la técnica del pintor valenciano ni incidir en cómo se alejó de los negros, heredados de Ribera y presentes en algunos maestros valencianos, o su hábil empleo del blanco y exquisito juego de azules y violetas. La pintura de Sorolla se distinguió por el dominio del color y la libertad de su dibujo a lo que se unen: el movimiento, la alegría y la luz del sol, del aire libre. Otro elemento que llama la atención en la obra de Sorolla es su tendencia a pintar el agua. Lo utiliza de fondo para colocar las figuras bajo el sol. Le gustaba captar el juego del sol en el agua. Pero también llegó a pintar los cuadros, sin tierra ni cielo, únicamente con el agua del mar y la luz. Para terminar señala que estudió la Naturaleza sin pretender corregirla con la invención y sin intentar atormentarla con el simbolismo.

#### **5.- Discurso de ingreso del Excmo. Sr. D. Cecilio Plá Gallardo**

Leído con motivo de su ingreso el 23 de marzo de 1924

Dice que evita el discurso por su incompetencia literaria y da las gracias por su elección. Recuerda a su antecesor, Salvador Martínez Cubells de quien destaca su pintura y su labor restauradora. Cita incluso a Enrique Martínez Cubells, “digno mantenedor de la gloria de su insigne padre...” [con quien disputó el ingreso]. Tienes unas palabras también para Sorolla, que por su fallecimiento no ocupó la vacante de Salvador Martínez Cubells. Elogia su factura arrebatadora, guiada por una retina que le permitió ser un formidable colorista. Dedicar además un cariñoso recuerdo a su maestro Emilio Sala de quien es conocida la importante y valiosa influencia de su labor en el Arte español. Confiesa que fue su adorado maestro al que debe lo que es. Teniendo en cuenta que los tres artistas citados son valencianos, como el recipiendario, quiere recordar a Valencia y todos los artistas valencianos.

A continuación quiere dirigir unas palabras también para la juventud que empieza a estudiar el Arte de la pintura. Convencido de que el alumno debe poner toda su voluntad en “seguir un riguroso plan de estudio, ordenado y constante, hasta lograr la base necesaria para poder llegar pronto y bien al fin deseado”. La aptitud y la facilidad deben ir unidas a la voluntad y constancia y todo ello sometido a “la más rigurosa disciplina estética.” Defiende que es necesaria una base sólida de formación, para poder ser moderno y revolucionario. Hay que conocer a los grandes maestros pero no imitarlos.

Opina que tras contemplar la Naturaleza e interpretarla se puede asimilar aquellas influencias que se ajusten a cada sensibilidad.

Pone ejemplos como El Greco que tras una gran base en la enseñanza de los maestros venecianos adquirió una fuerte personalidad o Velázquez con su maestro Pacheco, o Goya, el gran revolucionario, estudió como un clásico.

Concluye recomendando a la juventud artística el estudio constante porque será lo que les de la base sólida para abrir el camino de la personalidad y la originalidad, para ser un pintor español.

## Discurso-contestación del Excmo. Sr. D. José Ramón Mélida

Inicia el discurso dando la bienvenida a Cecilio Plá, quien evoca al autor la fase de la pintura del color de la escuela valenciana, de la que el beneficiario es un digno representante, al igual que los dos pintores que le precedieron: Salvador Martínez Cubells y Sorolla, a los que dedica un breve recuerdo. También dedica unas líneas a Emilio Sala, maestro de Cecilio Plá, que falleció cuando iba a ser elegido académico de honor.

Plá fue discípulo predilecto de Sala pero siguiendo sus propias creencias pronto se supo ganar su personalidad, llevado de la intuición para expresar lo que ve y lo que piensa. Dice que la producción de los artistas está unida a sucesos de su vida por lo que inicia un recorrido biográfico del nuevo académico. Primero recoge la anécdota por la que Plá en lugar de dedicarse a la música, como era su afición, se dedicó a la pintura. Esto fue así, porque el maestro quiso hacer una banda y distribuyó los instrumentos. A Plá le tocó el bombardino y no le gustó. Lo consideró una ofensa a él que quería ser compositor. Se enfadó y no volvió a la clase de música, entrando en la clase de dibujo y luego en la Academia de San Carlos. Cuenta como siguiendo su deseo se trasladó a Madrid iniciándose toda una serie de éxitos en la Exposiciones Nacionales y en París. Sin embargo, su más íntima satisfacción sería ser nombrado profesor de la Escuela especial de Pintura, Escultura y Grabado, en sustitución de Emilio Sala para impartir: *Estética del color y procedimientos pictóricos*.

Llegó a Madrid cuando en las Exposiciones oficiales decaía el género histórico a favor de los cuadros de costumbres o con motivos sueltos, tomados de la realidad. Desde que pinta *Lazo de unión* en 1895, una de las más sólidas de la pintura contemporánea, y que proporcionó al autor un éxito definitivo, su producción siempre ha sido realista. Alguna vez acudió a la alegoría, como en *Amor vencido* premiada con segunda medalla en 1899.

En conjunto, considera que en la pintura de Plá se aprecia una evolución en su paleta. En las primeras obras que pinta en Madrid se aprecia la corrección académica y su tendencia colorista valenciana se encuentra en sus cuadros de asuntos realistas. Plá estuvo fuera de su tierra veinticinco años y cuando regresó, se centró en captar los siempre distintos efectos de la Naturaleza de la costa valenciana y desde entonces esto fue su obsesión. Es decir, percibir con manchas con intensa y nerviosa pincelada que son “deliciosas notas de color”.

Dice que el mar es el modelo que de forma incansable trata de “comprender” motivado por los cambios constantes que sufre. Opina que existe una secreta relación entre el mar y la pintura colorista. Señala que para explicarlo recurre a la historia y hace un recorrido por la escuela de Alejandría, la escuela veneciana y la escuela valenciana, las tres son coloristas y se han producido contemplando el mar. En su opinión el mar, con su luz, su ambiente, su movilidad y sucesión de efectos distintos, educan la percepción de los tonos y matices del color. Tampoco quiere que se le tache de exclusivista pues no niega que hay grandes coloristas que no se han formado a orillas del mar. Aclara que se ha referido a escuelas. De hecho las escuelas formadas en los territorios centrales son las que han producido por medio del dibujo el arte más clásico y ponderado en sus elementos.

Confiesa que su disertación sobre el colorismo lo ha traído el que Plá fuera un significado representante de esa escuela y por considerarlo un tema de suficiente interés como para tratarlo en el texto.

Añade que en su opinión el tema del colorismo valenciano ha adquirido mayor interés desde que la pintura al aire libre eligiera como temas predilectos el agua en movimiento y su luz.

Concluye retomando la figura del nuevo académico de quien destaca su bondad y mérito, lo que ha hecho que fuera muy querido por sus discípulos. Su amor altruista a la enseñanza es la que resalta en su Cartilla de arte pictórico y su afición contante al estudio y a la observación del natural lo que le ha mantenido al margen de cualquier contienda.

Se reproducen los cuadros que dona: *Campesina portuguesa* y *Notas de color (Valencia)*

**6.-Discurso del Excmo. Sr. D. Manuel Benedito Vives:** *El porvenir de la Real Fábrica de Tapices y Alfombras de Madrid.*

Leído con motivo de su ingreso el 22 de junio de 1924

Inicia el discurso agradeciendo su elección y que siente muy bien lo que es la Academia para el arte español, su misión, conservando las glorias de la tradición y señalando los caminos del porvenir.

Justifica su retraso en el ingreso en la corporación debido al sentimiento de respeto cariñoso hacia su maestro, Sorolla, que le impedía hacerlo antes que él. A su muerte y tras un tiempo de silencio se incorpora a la Institución con agradecimiento por su elección y aprovecha para rendirle un emocionado homenaje. Dice que es difícil ponerle una etiqueta pero que es ahora, con la perspectiva del tiempo, cuando se descubren nuevas condiciones que lo completan. Benedito reconoce que estuvo unido desde su juventud al maestro y siempre procuró escuchar sus consejos y recoger sus sabias enseñanzas. Su técnica se la debe a su maestro.

Elogia también a su antecesor Alejo Vera, una de las figuras de nuestro arte que ilustran el siglo XIX. Reconoce que los artistas, al ser hombres de producción, tienen tendencia a sentir con pasión las preferencias que deciden cuál será su camino artístico. Son conocedores de lo que cuesta el dominio de la técnica y eso les hace respetuosos. Se muestra comprensivo, por tanto, con la escuela artística de Alejo Vera que dista de la de Benedito más de medio siglo y, por lo tanto, las inquietudes no son las mismas. Pese a todo, Alejo Vera fue uno de los mejores representantes de la pintura de historia. Un género de gran fama pero que sufrió la hostilidad de los que llegaron con ideales totalmente opuestos. Piensa que el riesgo está en juzgar que las cosas están bien o mal dentro de nuestra escuela o criterio. Hace una revisión de la obra de Vera y dice que resiste el paso de los años.

Dice que con el deseo de cumplir con el precepto reglamentario de ingreso que deja a los pintores elegir entre pronunciar el discurso de recepción o donar a la Academia una obra, dice que confió más en su arte que en su elocuencia. Separó para entregar una obra de la que hizo antes de ser nombrado académico, pues consideró que por esos trabajos anteriores le habían elegido. De sus pinturas optó por la que más estimaba: *Retrato de mi madre*. Se trata de la obra que había pintado con más cariño.

El discurso lo refiere a la Real Fábrica de Tapices y Alfombras, dice que es uno de los asuntos que por diversas circunstancias le interesaba en esos años y expresa su opinión de que el arte de la tapicería debería conservarse para evitar su desaparición y una forma de contribuir a ello sería a través de la Real Fábrica. No desea evocar las glorias pasadas sino contribuir a su mantenimiento.

**Discurso-contestación del Excmo. Sr. D. Luis de Landecho y Urries**

Inicia su discurso de recepción agradeciendo su designación. Señala que la obra del nuevo académico no requiere explicaciones para ser comprendidas por el público. Considera que Benedito en sus cuadros no se separa ni de la tradición de la pintura española ni en concreto de la valenciana, únicamente para utilizar los nuevos procedimientos que modernamente se presentan como innovaciones. Realiza un repaso biográfico del recipiendario y se refiere a la obra que entrega como un interesante retrato, reflejo de su dominio de la riqueza de colorido de la escuela valenciana, los efectos de sol, los contrastes de la luz, la pureza de los planos en sombra.

Considera el *Retrato de mi madre*, “como legado de amor a nuestra corporación” una nota íntima, todas las facultades de su retina luminosa se concentran en un efecto de penumbra, de sobriedad de matiz, de sencillez de gama. Añade: “Diríase que es un modelo escultural trabajado en finísimos matices. Hay una sencillez extrema en la colocación de la figura, una naturalidad realista en la disposición de las manos, una vitalidad personal elocuente en la mirada.” Continúa considerando que sin conocer a doña María Vives y López, guiados solamente por el retrato, entendemos que era toda sencillez, la austeridad de colorido y la

colocación de la figura en el cuadro, es lo que sugieren. Además se percibe su bondad en la expresión de la fisonomía. De su inteligencia hablan sus ojos de mirada noble. Es el reflejo de una madre netamente española, que tras el fallecimiento de su esposo tuvo que criar y educar a sus hijos en el amor al trabajo y al Arte.

Concluye dando la bienvenida al artista y homenajeando a su madre.

Reproduce el cuadro *Mi madre*.

### **7.-Discurso del Excmo. Sr. D. José María López Mezquita**

Leído con motivo de su ingreso el 18 de octubre de 1925

Inicia el discurso manifestando la emoción que le produce el ingreso que va unido al sentimiento de tristeza por ocupar la vacante por el fallecimiento del pintor de la talla como Antonio Muñoz Degraín. Rinde un elogioso homenaje a su antecesor pero también dice que sería su satisfacción glosar su vida y obra pero que no es su medio de expresión, porque se acoge al precepto reglamentario que le salva de ese trance y entrega una de sus obras.

Rinde un sincero homenaje de admiración a su antecesor Antonio Muñoz Degraín, al que considera “el artista más genial que ha producido España desde la segunda mitad del siglo XIX hasta nuestros días”. Dice que su deseo renovador, lleno de inquietudes, no quiso someter su arte en ningún sentido determinado, pendiente únicamente de su personal visión de las cosas. No tuvo preferencias de estilos ni de temas. El autor dice que unas cuantas obras elegidas entre su producción son suficientes para poner de manifiesto su poderosa personalidad.

Después de hacer un repaso de algunas de las obras y de destacar la generosidad de Muñoz Degraín, concluye con una frase popular: “El sillón del maestro Muñoz Degraín le viene ancho a este su discípulo”.

### **Discurso-contestado por el Excmo. Sr. D. José Francés**

Empieza aludiendo al tópico de la fobia académica y reconociendo que ningún escritor o artista ha dejado, en sus inicios de referirse a las Academias. Han sido muchos los detractores que han llevado hasta la edad madura o la senectud aquella crítica. Sin embargo, las Academias van desconcertándoles pues en ellas se descubre el deseo de un dinamismo fecundo. Dice que ya no son asilos gloriosos de la invalidez intelectual ni reductos inexpugnables a las normas del siglo, de que se les acusaba ser en otro tiempo. Opina que no olvidan su misión fundamental, “el culto a dogmas y normas pretéritos; la custodia de ideales que sufrieron, y pueden sufrir aún, transitorios peligros de olvido o irreparables destrucciones”. Sin embargo, no por ello les está negado “el contacto directo con la vida actual, la convivencia con los nuevos credos estéticos y la simpatía activa hacia las tendencias modernas.” Las Academias tienen la obligación, de no obrar irreflexivamente en la aceptación de los fenómenos extraños que siempre ofrece el arte y la literatura. Su misión conservadora la obliga a estar en pugna con las “audacias moceriles y las iconoclastias turbulentas”. No hay nada que exija a la Academia estar enclaustrada ideológicamente al margen de la vida coetánea y las obras de otro tiempo. Continúa diciendo que las Academias se renuevan, adquieren libertad de acción y la influencia externa las hace más asequibles y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando fue la primera que empezó a definir con hechos concretos esas orientaciones. Atrae a su seno a los artistas en plena actividad. Ingresan figuras de destacada valía y coinciden con compañeros de otras generaciones que mantienen su espíritu juvenil.

José Francés hace alusión a su elección para, en nombre de la Academia, recibir al recipiendario, lo que considera un honroso encargo y más cuando se trata de un amigo.

Inicia sus palabras dedicadas a López Mezquita con unas tomadas del libro *Los grandes del Arte español*, de Max Nordau, que dice: “Absolutamente moderno en punto a sensibilidad, en el modo como llena de luz y aire sus cuadros y ciñe de ambiente a sus figuras, atiénese al mismo tiempo a la mejor tradición de la evolución del Arte hispánico y revela detalles que a la primera ojeada permiten reconocer en él a un descendiente, auténtico y limpio de sangre, de Velázquez y

Goya.....Por esa capacidad para representar a sus modelos, por esa certeza psicológica y este don de revelar el alma de los mismos, aún más por la soberana soltura y facilidad del modelado y el desvío de todo amaneramiento y coacción en las actitudes y ademanes, incorporase Mezquita a la serie de los grandes conocedores y “reflejadores” de la figura humana como expresión de la más íntima naturaleza del hombre, que desde Velázquez, pasando por Goya y Zuloaga, *conduce* hasta él”. Dice que lo que ha hecho a López Mezquita ser uno de los primeros retratistas contemporáneos es su “filiación de neto españolismo, ese sabor velazqueño de su pintura y ese don peculiarísimo de ahondar en la psicología de nuestra raza a través de las figuras cuyos rasgos fisonómicos, cuya traza personal copia con magistral simplicidad”

Valora de López Mezquita su continuidad en la trayectoria estética tradicional, sin desviarse a efímeras corrientes, como es el caso del disconforme Picasso que vuelve la mirada a Ingres. Se está produciendo el retorno a lo tradicional.

Distingue tres épocas en la carrera artística del nuevo académico: 1900-1910, 1910-1920, 1920-1925. La síntesis admirable de éste último periodo es la figura femenina que dona, su última obra.

Hace un repaso biográfico del recipiendario: Nace en Granada en 1883, con diez años sorprenden sus aptitudes pictóricas. Se forma con La Rocha y Cecilio Plá. Con 18 años obtiene medalla de oro en la Nacional de 1901 con *Cuerda de presos*. Dice que “Le interesa más la figura humana que el paisaje. Sin embargo, años después hará algunos trozos de paisaje en Ávila, pondrá vagos fondos de Naturaleza en sus retratos o en sus escenas de holgorios madrileños”. En 1910 presenta *El velatorio* y *Retrato de la familia Bermejillo*, siendo premiado este último con medalla de oro y señala la culminación de la primera época. A partir de esa fecha el artista va a residir largas temporadas en Ávila; va a pintar los retratos que forman el conjunto que presenta en la Exposición de 1915. En este segundo periodo pinta los tipos y escenas abulenses, los retratos de mujeres del pueblo o de la aristocracia, de escritores y artistas, de rudos campesinos o de melancólicas andaluzas. Francés llama la atención entre los lienzos andaluces y los lienzos abulenses de Mezquita: figuras de mujer, escenas de interior, grupos de mercado, cocinas alegradas de cobres, vidrios y cerámicas claras o fondos pétreos de arquitectura civil o religiosa que conservan una áspera fiereza militar de pretéritas centurias. Pese a decirse que destacaba menos en la interpretación femenina que masculina, es uno de los más admirables, sensibles y sensitivos retratistas de la mujer. Además no es muy extensa su lista de retratos masculinos: escritores, artistas, hombres de mundo o de aventura. El campesino, si bien no falta, no es uno de sus temas predilectos. Sin embargo, son numerosos los retratos de mujeres, preferentemente plebeyas, tipos populares. Pinta retratos de aristócratas pero se ve su preferencia por las anteriores. Francés destaca el cuadro *El duelo*, como quizás el mejor cuadro de la serie de escenas abulenses, de un grupo de mujeres enlutadas; o la sensación erótica del *Busto de mujer* que dona a la Academia o el delicadísimo sentimentalismo que respira el lienzo *Dos hermanas*, donde culminaría la tercera época del artista.

Concluye dando la bienvenida al nuevo académico.

Se reproduce el cuadro que dona: *Busto de mujer*.

Datos biográficos del Excmo. Sr. D. Antonio Muñoz Degrain.

## **8.- Discurso del Excmo. Sr. D. Enrique Vaquer Atencia**

Leído con motivo de su ingreso el 20 de marzo de 1927

Al inicio reconoce la Academia como una de las más nobles y altas corporaciones de la que se enorgullece nuestra Patria por lo que su mayor anhelo fue conseguir un sitio entre aquellos hombres escogidos.

Realiza una breve autobiografía de su infancia y recuerda las clases con sus dos maestros: Domingo Martínez y Bartolomé Maura. Del segundo dice que durante más de medio siglo fue el único grabador de España que reunió las más extraordinarias aptitudes y que fue el verdadero creador de un estilo de aguafuertes de clásica orientación pero moderno de procedimientos, por



la combinación hábil del aguafuerte con el buril, que siempre empleó en lugar secundario y de complemento.

*El grabado en talla dulce, como expresión artística aplicada a documentos de garantía*

Plantea la necesidad de garantizar la seguridad de los papeles monetarios frente a las falsificaciones con el uso del grabado en talla dulce, es decir, el grabado a buril. Su elaboración es un arte y una ciencia que requiere un conjunto de especialistas: el dibujante que diseña; el grabador que realiza la parte más delicada, las viñetas y retratos a buril; los ingenieros que estudian y resuelven los problemas mecánicos de fabricación y los químicos que inventan las fórmulas de tintas antifotogénicas. Todo ello rodeado de gran secretismo.

Alude a la talla dulce y el aguafuerte que tuvieron al principio una misión casi exclusivamente reproductora. Recuerda el renacimiento del grabado en madera que tuvo su apogeo en el periodo romántico de 1835. Las obras de Daumier, Gavarni y Granville. O Gustavo Doré que crea el grabado por interpretación de la mancha del color. A continuación, los que vuelven al buril, como Pisan y Pannemaker. También se refiere a Augusto Lepère y su grupo, que han sido los más destacados en la xilografía de los últimos veinte años.

Sin embargo, la finalidad del grabado calcográfico como medio de reproducción, fue vencida por la cámara fotográfica y los procedimientos fotomecánicos, como el heliograbado, fotolitografía, fototipia, fotocalcografía, y otros similares de los que dice que son económicos y sin emoción artística.

Frente a los que consideran el grabado un arte menor por pensar que no es más que una imitación imprecisa de la pintura, afirma que esto es inexacto, porque, en realidad, es una traducción de la pintura. La línea y la forma es lo que el grabado traduce literalmente, pero la armonía y el color pueden ser expresados por interpretaciones, hasta cierto punto personales.

Reconoce que la talla dulce está a punto de extinguirse. Las cátedras de grabado que había en algunas provincias van desapareciendo. Es de la opinión de que para evitarlo, se podría formar un grupo de jóvenes burilistas, como se hace en Francia.

Se refiere al aguafuerte como un arte exquisito que todo artista puede practicar y no necesita escuela.

Concluye que las artes que se ejercen con sinceridad son igualmente estimables, tanto las tallas de Dürero como los aguafuertes de Rembrandt.

Datos biográficos de Ilmo. Sr. D. Bartolomé Maura

**Discurso-contestación del Excmo. Sr. D. Marceliano Santa María**

Empieza haciendo alusión a su elección para recibir al nuevo académico.

Lo hace diciendo que compartirá el trabajo de la Academia, cuerpo consultivo, que se renueva con “hombres de recta intención y sano criterio” y para lo que se eligen a los mejores. Como es el caso de Enrique Vaquer, grabador español, que mantiene el prestigio de la raza, que se mantiene en competencia técnica con los mejores profesionales del mundo. En este sentido se incluye una carta en la que se comenta como el Rey de Serbia reconoce el mérito artístico del artista. También se recogen otras opiniones favorables del *Daily Telegraph* de Londres o en España en *El Globo*.

Dice que va a dedicar una parte a la importancia del grabado como aplicación artística que ennoblece las cosas a que se adhiere.

Por virtud del Arte, se unen las ideas y las cosas. Esto ocurre, por ejemplo, en los valores oficiales, lo que eleva su nivel material. Los sellos, las pólizas, letras de cambio son papeles artísticamente grabados, que cuestan mucho tiempo y mucho trabajo ejecutar.

Frente a la velocidad actual, el grabador necesita sosiego espiritual, la manifestación de su arte es lenta.

Llega a concluir que el dinero se une al Arte por el grabado. Se refiere inmediatamente a la pintura, que también debe caminar junto al dinero, buscando para ello expresiones decorativas para evitar su naufragio. Una orientación para los jóvenes, que se patentiza en el grabado.

La práctica del grabado requiere laboriosidad y pulcritud, delicadeza y corrección en la forma. El intérprete, “sin pecar de reaccionario, siente amor a lo clásico, a lo tradicional”. Grabando se huye de las extravagancias que apartan del camino recto, manteniendo las normas.

Piensa que el buril da lugar a obras que agradan a todos.

Opina que esta técnica por su preparación y ejecución es un medio para evitar el “desvío” que sufren los cuadros. Con las nuevas corrientes el público escucha diversas opiniones que les desconciertan e “inmovilizan su bolsillo”. Desde la distancia se prevé el hundimiento de la pintura. Para evitarlo habría que dejar “de aplaudir aberraciones del gusto, que nada tienen de Arte; siendo lamentable el prurito de tomar siempre a la pintura como blanco de alocadas innovaciones.”

Los aficionados pueden disfrutar de los cuadros en los museos.

Sugiere que hay que tomar medidas contra el desmoronamiento de la pintura. Piensa que las artes decorativas son las únicas capaces de mantenerla.

Propone producir arte industrial, promoviendo la enseñanza en las escuelas de Bellas Artes y las de Artes y Oficios, y contando con el apoyo del Estado. Porque las industrias languidecen sin el auxilio del dibujo, cuya enseñanza debe afirmarse más cada día.

Concluye comentando que muchas veces reflexionó y está convencido de que el artista debe mostrarse puro, sin injerencias exóticas que no siente e inmediatamente le surgirá una fervorosa veneración hacia el dibujo.

#### **9.-Discurso del Excmo. Sr. D. Juan Espina Capo: *Cabos sueltos (Belleza, Libertad, fraternidad)***

Leído con motivo de su ingreso el 31 de mayo de 1931

Empieza diciendo que los conceptos básicos de belleza, libertad y fraternidad son principios que representan a la Academia, que puede parecer un tema equívoco pero está convencido de ser oportuno, justo y sensato plantearlo.

Transcribe las definiciones del diccionario de la lengua de los términos: belleza, belleza artística, ideal, libertad y fraternidad.

Dice que llega tarde a la corporación, compuesta por grandes representantes de la belleza.

Saluda al director, a los miembros de la corporación presentes y a los jóvenes. Dedicaba también un espacio a su antecesor Enrique Vaquer.

Se considera romántico. Piensa que ser artista es “apartar la vista de lo feo, deforme, falto de proporción, desagradable a la vista, torpe y repugnante”.

Toma un párrafo del discurso de ingreso del grabador Domingo Martínez en 1858 y se une a él, cuando reclama a la Real Academia, protección para el grabado. Cita el libro de Francisco Esteve Botey, *Grabado, compendio elemental de su historia y tratado de los procedimientos* que trata de esta manifestación del arte, con preámbulo de Bartolomé Maura, de 1924.

Señala que se pierde en los orígenes pero le parece importante empezar con Rembrandt, que abre camino destruyendo las tradiciones antiguas y lleva a sus planchas la luz y la sombra. Pasó el tiempo y en 1879 el Círculo de Bella Artes, en la calle libertad, iniciaba un capítulo de la historia con obras de grandes maestros. En este tiempo el grabado artístico original y moderno es digno de consideración. Las páginas se continúan escribiendo, dice, pese a la lucha contra los *ismos*. Aunque considera que son un mal que afecta más a la pintura y a la escultura que al grabado. Después del Círculo de Bellas Artes y de la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado, considera que forma parte de los elementos de progreso el Primer Congreso de Bellas Artes celebrado por iniciativa suya. En la sesión de 15 de enero de 1918 el congresista Francisco Esteve Botey, en su ponencia manifestó que era necesario disponer leyes que impulsen el grabado. De la discusión sobre estas artes se deducía una nueva organización y se proponía la creación de las enseñanzas de la litografía y el grabado.

Manifiesta que el arte de grabar, no solo ha sido el ornamento de la civilización, sino también de manuscritos y libros.

Considera que para terminar esos cabos sueltos, pero que acreditan la necesidad de reformar la enseñanza y prácticas del arte gráfico habría que crear la Escuela Técnica de las Artes Gráficas y Artes Editoriales.

Concluye diciendo que primero hay que grabar bien, luego ponerlo al alcance económico de los ciudadanos y tercero no volver la vista atrás, teniendo delante el porvenir de la Patria.

Dos estampas ilustran el discurso.

### **Discurso-contestación por el Excmo. Sr. D. José Francés**

Expresa su gratitud por haber sido elegido para glosar la vida del beneficiario.

Dice que la apelación que hace Juan Espina a la belleza, la libertad y la fraternidad ratifica las normas ético estéticas de su existencia, el sentido de valor social que siempre otorgó al arte.

Toma un párrafo del estudio *El Arte y la Democracia* de Eugenio Carrière. José Francés dice que realmente hay que democratizar el arte y hacerlo asequible, comprensible y fraternal a todos los hombres tanto los coleccionistas que lo adquieren como los que han de colaborar desde planos secundarios, desde el límite de la artesanía.

En Juan Espina dice existir el fervor estético, la independencia espiritual y el fraterno ímpetu. Maestro del siglo XIX comparte las mismas ansias de renovación que inquietan a los jóvenes. Pintor romántico, ávido de los espacios y las ideas libres... A los quince años se marcha a París. En 1863 los realistas se presentan en la Exposición de los Rechazados donde figuran muchos nombres, algunos seguidores de maestros españoles como Goya, Zurbarán, Ribera o Velázquez. De ahí surgirá el luminoso esplendor del impresionismo.

En su opinión, se asiste a un renacimiento prolífico de la pintura de paisaje. Que el culto de este género requiere espíritus que afronten la luz, el color y las formas de valles, cumbres, árboles y aguas con un fervor sencillo. Los que miran no están situados siempre en el mismo sitio y buscan lo nuevo. El paisaje permanece, con sus renovaciones sucesivas, el hombre va en su búsqueda. Cada mirada pictórica reflejará un paisaje distinto. Juan de la Espina es uno de los artistas que captan la majestad de las cumbres y la visión grandiosa de los lugares ingentes y solitarios. A él se le debe gran parte del descubrimiento estético del Guadarrama. Se le acusaba de abocetar demasiado, no concluir los cuadros, de no darles el relamido y redondeado término considerado indispensable para merecer un elogio o medalla. Señala también en la pintura de Juan Espina la sutil percepción de la atmósfera, cargado de fuerza renovadora de espiritualismo. Le atraía la riqueza forestal de las montañas y el entorno de Madrid. Todo con un estilo suelto y fácil, tanto en sus acuarelas como en los lienzos al óleo o las tablitas de apuntes. Sus aguafuertes ratifican su calidad como precursor del Renacimiento actual del grabado en España. Le dio a este arte el poder de creación, no la glosaría de las reproducciones de obras ajenas. A ellos llevó el paisaje y la nota urbana.

Toma un párrafo del discurso de Marceliano Santa María con motivo de ingreso de Enrique Vaquer en el que se refiere al grabador, como debe suplir con recursos las limitaciones de los medios de su arte.

Juan Espina da la sensación de las normas tradicionales, del romanticismo que conquistó para las planchas y las piedras. Sus grabados tienen la expresión certera y la solidez interior de los maestros del siglo XIX. Transmite la emoción del paisaje con esa romántica exaltación que da también a su pintura. Junto a sus aguafuertes, sus xilografías y acuarelas.

Se refiere a la última parte del discurso de Juan Espina en el que exhorta a una posible Escuela de Artes Gráficas y Artes Editoriales, algo que existe hace tiempo en otras naciones: el libro bello, que une al literato, el artista y el grabador con los editores y bibliófilos. En España no existe el moderno bibliófilo, coleccionista. En Alemania el expresionismo se han apoderado de las Casas editoriales y centros de enseñanza oficial. Sin embargo, se mantiene la corriente editorial academicista o del buen romanticismo germánico. En Francia quizás sea la que mejor

pueda ofrecer un conjunto de ediciones magníficas de libros inmortales. Inglaterra sigue siendo tradicionalista.

No se desdeña el aspecto moderno, no desaprovecha la enseñanza del naturalismo y del impresionismo que elevaron a categoría estética la realidad cotidiana. Pero subsiste el concepto romántico de las aventuras caballerescas y amorosas.

En España los ilustradores pueden igualar e incluso superar a los de Francia, Alemania o Inglaterra.

Concluye con el mito de Vertumno y Pomona, como alegoría del idilio del recipiendario con la Naturaleza.

Datos biográficos de D. Enrique Vaquer Atencia

#### **10.- Discurso del Excmo. Sr. D. Enrique Martínez Cubells Ruis Diosayuda: *El academicismo en el arte.***

Leído con motivo de su ingreso el 15 de mayo de 1932

En primer lugar agradece su elección como académico, para lo que puso mucho entusiasmo, e inmediatamente alude a su antecesor Luis Menéndez Pidal, a quien se refiere como una figura relevante de la pintura española. Destaca su gusto por la pintura de color sobrio y en la línea de la tradición velazqueña. Alude también a su faceta docente. Enfatiza el cuadro *Salus infirmorum* como una de las obras maestras de la pintura española y su nombre para recordar en la pintura contemporánea.

Dice que le parece pertinente hablar de *El academicismo en el Arte*, no como discurso de recepción, sino como nota de su sentir sobre un tema que “en la actualidad se debate en el mundo”.

Considera que el término academicismo que durante una época estuvo en boga y va cayendo en el olvido, hay que recordarle. “Por academicismo se suele entender rigidez, inflexibilidad, algo así como trabas que se oponen a todo progreso”. Sin embargo dice que eso no se corresponde con el verdadero academicismo español, que es libre, porque procede primero de Velázquez y luego por Goya y en las obras de estos dos genios “no se vislumbra academicismo alguno en el sentido erróneo del tópico. Es simplemente arte racial lleno de una independencia que no vemos generalmente en otras escuelas.” Caracterizado por una técnica sobria, la emoción sincera, “sin la reflexión del juicio analítico, buscando la impresión de la totalidad prescindiendo de detalles innecesarios”. No es academicismo ni tampoco un arte irrespetuoso como el que destruye moldes y aniquila las normas de tradición.

Hace referencia al *Código de la acción futurista* publicado en 1911 en Italia y que alcanzó gran popularidad en Europa. Transcribe unos párrafos en el que, entre otras cosas, se anima a destruir todo lo que era considerado respetable y expresa que ningún artista verdaderamente moderno puede vivir “en las cloacas de los estudios, y peor si estos estudios son colectivos como las clases de las Escuelas y Academias particulares y oficiales”. Para la sensibilidad futurista, Ticiano, Tintoretto, Giorgione y Veronés siempre serán “fétida carroña”.

Define el texto como altisonante y amenazador y considera que debe exponerse una protesta enérgica y decidida porque esas proclamas son incapaces de producir nada bello en materia de arte. Con esos cánones no se persigue otra cosa que destruir el academicismo, dando entrada a la vanguardia, con artistas que no buscan realizar obras bellas, sino discutir y crear discordia en el campo de las artes. El arte se modifica con la evolución inevitable del tiempo.

Considera que, para los jóvenes con espíritu de conservación, Goya es fundamental en el plan a seguir. Piensa que “el arte reaccionará y volverá a sus normas y a su cauce, y asomará otra vez el verdadero academicismo”. Opina que es un tópico pretender prescindir de lo académico y de los artistas consagrados, como pretenden los futuristas en su Código. Las obras de las vanguardias resultan absurdas y frías debido a que reducen los cánones tradicionales a un ritmo convencional deforme o geométrico lo que no es nada nuevo porque repite los estilos asirios y caldeos. Le parecen lamentables los resultados. Las pone en relación con el término *Kybistan* de los griegos, utilizado para aquellos que hacían cabriolas por las calles para divertir a la gente.

Algo similar ocurre con los artistas de vanguardia que presentan obras a las exposiciones oficiales o particulares divirtiéndose a la gente y apoyados por una parte de la crítica a la que llama “partidista”. También critican la pasividad de aquellos otros que considera “profesionales”, porque permitirlo desorienta al público.

Pese a todo, concluye, el academicismo volverá porque la historia demuestra que cuando se ha prescindido de los elementos que los libros y los genios nos legaron como material constructivo, da lugar a la decadencia.

### **Discurso-contestación del Excmo. Sr. D. José Francés**

Inicia su contestación destacando la gran alegría mostrada por el beneficiario con motivo de su ingreso en la corporación, de la que también formó parte su padre durante veinte años “y a cuyas disciplinas y actividades le ligan tantas afinidades ideológicas y estéticas”. Añade que esa satisfacción por su ingreso lo manifiesta presentando su discurso en apenas quince días y además entregando una de sus mejores obras, así como la tela: *La batalla del Guadalete*, original de su padre, y todo ello contribuye a testimoniar su espíritu académico.

Dedica unos párrafos a elogiar al académico Salvador Martínez Cubells y el cuadro que entrega su hijo del que llega a comentar que lo considera como el que mejor le define y como una joya de la pintura del siglo XIX español. Hace alusión a la escuela valenciana constituida por tantos artistas a los que el arte del nuevo beneficiario recuerda.

A continuación destaca la personalidad de Enrique Martínez Cubells y su inquietud por ser *él mismo*. Enalza su amplio conocimiento de la pintura antigua y como contacta directamente con la pintura moderna, que llegaría a España décadas después. Valora también que no fue atraído por los *ismos* que cambian rápidamente. Aprecia en su obra los grises característicos valencianos que supo combinar con las sugerencias de la escuela flamenca, holandesa y alemana. Pinta la playa de Valencia pero sobre todo sobresalen los cuadros del Norte, las marinas bretonas, alemanas, holandesas, asturianas. Hace un repaso biográfico de Enrique Martínez Cubells, subrayando su estancia en Munich donde convivió con artistas de todo el mundo. Francés reconoce a Munich como uno de los dos grandes centros de la pintura moderna donde se aprobaban las tendencias surgidas en París y se cumplía la renovación estética de la pintura alemana. Hace un repaso de las obras del beneficiario y éxitos en los certámenes, concluyendo que su orientación temática se dirigió a un género determinado: el mar y las gentes que del mar viven, sufren y gozan. Considera que en este sentido es de estimar que la obra elegida para la colección de la Academia, fuera el de esta vieja mujer del Norte.

Hace referencia al interés que suscita el discurso de Martínez Cubells. Dice que de todas partes surge repulsa contra los que llama “mixtificadores artísticos”. Dice que ya todos los que se consideraban modernos o rebeldes están en decadencia. Les acusa de tener a sueldo a escritores y periodistas para defenderlos. Aquellos, que considera embaucadores, están volviendo a lo que el autor denomina “el buen sentido.”

Dice que parece que no hay sitio para los críticos ecuanímenes, conscientes de su responsabilidad, pero sí, para libros como el del pintor italiano Lorenzo Viani, *La farce de l'art vivant* o para *Parigi*, conocedor de la vida de los artistas extranjeros y pobres de la Ruche de Vaugirard. Lejos de la bohemia Romántica muestra lo más ruin, sucio, trágico y oscuro de los artistas y escritores atraídos de todo el mundo a la “colmena devoradora”, el tópico estético de París. Considera que estos libros habría que recomendárselos a los jóvenes que sueñan con Montparnasse, como si fuera un lugar intelectual, revolucionario o artístico.

Ve en el retorno a Ingres la forma de recuperar el estudio, el dibujo, el aprendiz frente a los que denomina “faranduleros”. Incluso pone de ejemplo a Picasso que lo aconseja como depuración estética.

Le preocupa lo que las siguientes generaciones pudieran imaginar de las gentes del periodo cubista, expresionista o futurista. La fealdad padecida a lo largo de los últimos veinticinco años, reflejada en los retratos.

Pese a lo anterior, no quiere que se interprete que la Academia sea hostil a las renovaciones y evoluciones artísticas, para lo que se refiere a algunos párrafos del discurso de recepción a José María López Mezquita. Si bien, hay un orgullo por la tradición, no se renuncia a la renovación. Igual que hay jóvenes que hacen arte envejecido, hay arte joven que se realiza en etapas posteriores también. Se trata de temas sencillos, gamas amables, composiciones simples. Arte que responde a la situación actual. Es el arte hacia el que se encamina el arte futuro y hacia el que dirige Enrique Martínez Cubells desde sus cátedras, en la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado y de la Escuela de Artes y Oficios.

### **11.-Discurso del Excmo. Sr. D. Gonzalo Bilbao Martínez:** *El Museo de Bellas Artes de Sevilla.*

Leído con motivo de su ingreso el 21 de marzo de 1935

Inicia el texto agradeciendo la elección y transmitiendo el apuro que le supone el discurso con el que desea agradar de forma muy ajena a su arte que practicó durante toda su vida.

Justifica el tema que va a tratar, el Museo de Sevilla porque es oriundo de allí y se educó en su escuela de pintura, donde aprendió de las enseñanzas de los ilustres maestros así como de las normas modernas. Museo que conserva un arte que brilló en pasadas centurias, Zurbarán, Valdés Leal, Herrera el Viejo, Francisco Pacheco. Transmite también el desaliento al considerar algunas teorías pictóricas modernas que, contra el dictamen y la serena opinión de los mejores, van llevando al arte actual a un estado de lamentable y desgarradora anarquía. No se considera defensor de un academicismo trasnochado y rutinario pero critica el arte pobre de imaginación, que carece de asuntos en los cuadros en donde domina la pereza o amodorramiento de espíritu en la concepción de los mismos. Expresa lo anterior, a riesgo de que lo definan algunos como: “vejeces de un arte anquilosado”.

Antes de entrar de lleno en las consideraciones sobre el tema a tratar, quiere rendir homenaje a su antecesor, Cecilio Plá. Dice que se corresponde con su manera de pensar y sentir en cuanto se refiere a las fundamentales teorías del arte. No considera oportuno hacer un estudio a conciencia de la labor del pintor pero sí que desea destacar algunas cualidades. Valora su respeto a las enseñanzas de sus maestros sin dejarse influir por tendencias que “prostituyese o rebajase siquiera, la espiritualidad de su arte.”

Destaca, que siguiera las “sanas tendencias modernas” y haber tenido en cuenta su origen mediterráneo, su preocupación por la luz y el color. Considera que la mejor forma de elogiar a Plá, es en su faceta de profesor, en la que ha dejado un excelente grupo de discípulos.

Después, entra en el somero estudio que se ha propuesto, sobre el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Se refiere al inicio del Museo, creado con los objetos de arte procedentes de conventos suprimidos a principio del siglo XIX. No faltó de dificultades, fundamentalmente por los escasos recursos. Para su ubicación, se consideró el más conveniente el convento de la Merced Calzada, que estaba ocupado por la Sociedad Económica de Amigos del País, aunque también, se buscaron otros igualmente ocupados con distintos destinos. Mientras, las obras se encontraban diseminadas y algunas de ellas sufrieron diferentes avatares. En 1846 el edificio de la Merced Calzada fue en su totalidad destinado al Museo. Estuvo dependiendo alternativamente de las Comisiones de Monumentos y de la Academia de Bellas Artes, hasta que en 1925 se creó el Patronato. Aprovecha, para pedir a la Academia que apoye las peticiones que hace ese Patronato. Se refiere también, a los artistas más destacados que componen la colección del Museo. Piensa que es en el Museo sevillano donde mejor se puede apreciar el espíritu de la España del siglo XVII con su original técnica y “sus austeridades llenas de gran fe” como la pintura de Zurbarán. Centrándose en algunos de sus cuadros, destaca lo grandioso de su composición, su habilidad como colorista, su sencillez de factura. También se refiere a las obras de Murillo, que consigue hacer real y humano lo divino, o de Juan de Valdés Leal, de quien dice es el verdadero precursor del impresionismo, por su espontaneidad de factura, y gran colorista. Se refiere a otros pintores y escultores representados en el Museo.

Alude también a que debido a la procedencia de los cuadros, la mayoría son de carácter religioso. Frente a los que consideran que las ideas religiosas dominantes en el siglo XVII y anteriores, retrasaron el progreso artístico en España, defiende que la Iglesia nunca se opuso a la libertad de los pintores para elegir los temas y que a ella se deben la mayor parte de las obras excelentes que se pueden contemplar en los Museos. Atribuye la decadencia de nuestra pintura a la influencia francesa del siglo XVIII y a la mediocridad de los artistas que sucedieron a los grandes maestros del Siglo de Oro, hasta la llegada de Francisco de Goya. Concluye agradeciendo la paciencia de su desaliñado discurso y manifestando su consideración del momento como uno de los más honrosos de su larga carrera consagrada al arte.

#### **Discurso-contestación del Excmo. Sr. D. Marceliano Santa María**

Inicia el discurso agradeciendo poder cumplir con la misión encomendada tras haber vivido, a causa de una enfermedad, lo que denomina su “necrológica humorada”.

Se adhiere a las palabras del recipiendario en su discurso, tanto por su interés por el Museo sevillano como por sus palabras de reconocimiento a Cecilio Plá, maestro de una pléyade de alumnos entre los que destaca López Mezquita, miembro de la corporación.

Dice que tiene que dar la bienvenida al nuevo académico y destaca el interés del tema tratado con las vicisitudes ocurridas en la conformación del Museo. También entresaca, el comentario que hace, a la falta de espiritualidad en cierta pintura, que para Santa María es comprensible, pues el tema elegido muestra ejemplos de enseñanzas espirituales como son Valdés Leal, Murillo y Zurbarán. Sin embargo, la “pintura avanzada” como la llama, desaparece rápidamente. Lo considera un triunfo del público que rechaza esos conceptos artísticos porque no le gustan. Con ello, el arte recobra las normas tradicionales, el gusto busca de nuevo sus cauces sin reparar en estridencias y aberraciones. Dice que a los jóvenes de París les preocupa el clasicismo de Ingres. Pese a todo esto, le parece bien que Gonzalo Bilbao se manifieste en contra del denominado arte nuevo, feo y falto de espiritualidad.

Se resiste a hacer una biografía del recipiendario por ser bien conocida por todos y dice que se limitará a exaltar lo que más sobresale en su vida artística. Académico correspondiente desde treinta y cinco años, ingresa como académico de número tras fijar su residencia en Madrid, tal y como exigen los Estatutos. Destaca su exquisita paleta y su luz, haciendo recorrido por algunas de sus obras y sus temas, citando la obra entregada por motivo de su ingreso: *La convaleciente*. De su arte dice que está cimentado en la clásica y austera tradición española, al que supo unir la policromía morisca, que ilumina con gran maestría.

#### **12.-Discurso del Excmo. Sr. D. Fernando Labrada Martín: *La estampación artística***

Leído con motivo de su ingreso el día 2 de abril de 1936

Agradece efusivamente su elección y rinde homenaje a su antecesor, al “maestro Juan Espina” por quien sintió devoción desde sus primeros pasos en el arte. Amigo y al que guarda gran estima. Recuerda cuando coincidió por primera vez con él en el campo “cuando aún se pintaba el paisaje al aire libre, no de oídas y de memoria en un estudio confortable” pintando con pincelada rápida y certera con la que impregnaba la luz en la tela. Un enamorado del paisaje. Parece que pintaba para sí y su actitud era una protesta “contra todo lo falso, lo insincero, lo arbitrario de ciertos modos en boga (importados, naturalmente) que se han establecido entre nosotros”... Formó parte del grupo de paisajistas que en el último tercio del siglo XIX influyeron tanto en nuestro arte, manteniendo a lo largo de su vida la tradición de aquella escuela que por la solidez de sus principios, la dignidad de sus ideales, además de ser genuinamente española, no puede ser olvidada y menospreciada por las modas. Representaba el nexo entre el final “de la escuela romántica con el estilo moderno y las tendencias nuevas llenas de sana inquietud, de noble afán renovador.” Su producción tanto en pintura como en grabado, es vastísima. Se refiere a su carácter y sus logros en los certámenes.

A partir de unas opiniones de Espina sobre el aguafuerte y algunas de las cualidades que son necesarias inicia su discurso referido a la estampación.

Considera que todo en el aguafuerte parece estar presidido por una condición misteriosa, sugestiva y emocional, pero para él, donde la emoción adquiere el grado máximo, es en la estampación. En este momento todo es decisivo. Piensa que es importante utilizar todos los recursos de la estampación para que las pruebas de una misma plancha tengan variaciones que las diferencien entre sí.

Un buen ejemplo es la prueba de aguafuerte que dedica a la Academia, donde reconoce haber usado todas aquellas libertades técnicas y de estampación que estimó necesarias para su objeto. También dice que se le puede aducir que son excesivas y que hacen del todo imposible el repetir otra prueba idéntica. Lo que confirma, porque advierte que ha destruido, la plancha original. Lo justifica porque al no haber logrado un mérito singular en la obra, por lo menos, que sea un ejemplar único.

Se reproduce el cuadro que dona: *Retrato de mujer* y la estampa.

### **Discurso-contestación del Excmo. Sr. D. José Francés**

Agradece el honor de representar a la Academia contestando a Fernando Labrada, igual que hiciera con Juan Espina. Reconoce su admiración por ambos artistas.

Dice que Fernando Labrada, se encuentra entre los artistas de arte sereno y puro, sin impaciencia, los que consiguen la victoria perdurable.

Alude a cuando le conoció, en una exposición del Círculo de Bellas Artes. Se le consideraba discípulo de Muñoz Degrain, pero ya se podía apreciar en sus cuadros su propia personalidad. Su temperamento inclinado hacia el romanticismo, hacía que se dedicara al paisaje. Hace un repaso biográfico en su producción pictórica hasta 1909, año que obtiene la plaza de pensionado en Roma, donde fijará su norma estética. Recorría museos y exposiciones internacionales contemplando los lienzos de maestros del Renacimiento. En las exposiciones internacionales empieza a sentir curiosidad y luego admiración, por los maestros contemporáneos del grabado: Zorn, Bragwyn, Penell... A partir de este momento, dice que seguirá con los dos cauces nuevos que se ofrecen a su sensibilidad: el retrato de arcaizantes reminiscencias italianas y las aguafuertes, en las que puede reflejar su inclinación romántica. Retorna a España el paisajista y empieza a presentar retratos en las exposiciones nacionales con magníficos grabados, caracterizados por la perfección.

Hace un alarde a los grabados del nuevo académico y de su lucha contras los que lo consideraban un procedimiento de reproducción, en pleno esplendor de las artes gráficas.

Concluye diciendo que la Academia debe agradecer la triple donación que hace el beneficiario: un cuadro, un grabado y un discurso, en los que ha sabido dotar de lirismo su estilo.

### **13.-Discurso del Excmo. Sr. D. Eugenio Hermoso Martínez: *Gran Capitán*....**

Leído con motivo de su ingreso el 3 de febrero de 1941

Es el único que inicia su discurso poniendo de manifiesto euforia por la victoria, después de la guerra y muestra repulsa por el régimen anterior. Recuerda sus angustias en Madrid durante la guerra y su posterior marcha a su pueblo, Fregenal de la Sierra.

A continuación realiza un panegírico dedicado al académico que sucede en el sillón, su maestro Gonzalo Bilbao.

El discurso es un homenaje a Francisco de Zurbarán, pintor extremeño como él, al que define como “Gran Capitán de la pintura sevillana y española”. Llama la atención de la mala situación en la que se encuentra la pintura de Zurbarán en el Museo de Sevilla. Comenta la obra de Rodríguez Codolá quien hace un estudio de la obra de Zurbarán, elogiando en lo que a su parte mística y espiritual se refiere, pero lo discute desde el punto de vista técnico. Según Hermoso, porque lo estudia desde una visión impresionista. Si es viciosa la forma de hacer de Zurbarán al sacrificar, el todo a la parte, Hermoso añade que, más vicioso es el impresionismo que sacrifica



todo al conjunto, no construyendo cabezas, ni manos ni ropajes. Prefiere al primero más que al segundo pues considera que se extravía.

Defiende la categoría de Zurbarán y dice “hay en él un algo tan superior, una fuerza interna, una vida, una llama, una personalidad tan profunda, tan definida, tan poética, espiritual y pura, que no está al alcance de los simples talentos.” Salvado Velázquez, al que considera “pontífice máximo de nuestra pintura” se pregunta a quien se podría colocar junto a Ribera si no es a Zurbarán.

Entiende que el siglo XVIII no haya sentido admiración por ninguno de ellos.

Llega a decir: “Últimamente, la rígida osamenta del cubismo le mira mejor por la médula de sus canillas, que lo hiciera el desvertebrado y epidérmico impresionismo”

Hace un estudio de la obra del pintor y justifica algunos de sus problemas técnicos.

Considera que Zurbarán, que no viajó y llevó una vida modesta, trabaja con un gran sentido de lo universal. Dice que el arte de un pueblo, para ser auténtico, no puede prescindir de la cantera de la raza. Critica a los artistas que imitan los tipos humanos de fuera de las fronteras.

Para construir un arte verdaderamente nacional el camino a seguir es el marcado por Zurbarán, Greco, Velázquez, Murillo y Goya. Lo que destacaría de Zurbarán sería su genuidad, sin influencias externas. Reclama olvidarse de las “monstruosidades importadas” y “pintemos a España como es: olvidando aquello de la deshumanización del arte, fuerte, sana, heroica, soleada por su sol, inflamada por la aurora de su retorno a su destino Imperial, formando una falange de artistas esforzados cara al sol de la conquista de un Nuevo Mundo para el Arte español, dentro de la Vía Láctea de lo ecuménico, bajo la advocación del Pizarro de nuestra pintura, el beato Francisco de Zurbarán”.

Dice que ofrenda a la Academia una obra pintada ex profeso teniendo presente la raza y las tradiciones de la Patria. Teme que no alcance el nivel para el puesto al que accede al igual que su discurso. Se pregunta que pueden producir aquellos que carecen de dotes naturales y les ha tocado vivir en una época en la que la ofensiva contra el Arte corría pareja con la desencadenada en contra del Ejército, de nuestra Historia y nuestro modo ser. Se llegó al extremo de que cierto catedrático de dibujo se dirigía a sus discípulos diciéndoles: ¡Desdibujen, desdibujen! En un salón de Otoño se expone un corcho atado con una soga a un marco, y lo titulan *Desnudo*. El *Apolo* lo representan con una cayada de pastor empotrada en un leño.

Advierte a los jóvenes, que tienen inquietudes artísticas, que estén alerta. Que es su porvenir y el de la historia del arte, por lo que deben tener cuidado a quien hacen caso. Los que no son tan jóvenes ya han vivido también esas tentaciones, los *ismos*, el decadente modernismo y modernas renovaciones...

Reproduce el cuadro que dona: *Rosarito*.

### **Discurso-contestación del Excmo. Sr. D. Eduardo Chicharro Agüera**

Eduardo Chicharro realiza un repaso biográfico del beneficiario y dice de él que “con tanta expresión, originalidad y carácter sabe trasladar a sus lienzos los tipos de la tierra”.

Dice que, pensionado por la Diputación de Badajoz, tiene oportunidad de viajar por Europa y conocer las distintas tendencias modernas que se estaban desarrollando en París, Bruselas, Amberes y Lieja, pero que los luministas, impresionistas, divisionistas y futuristas le dejan indiferentes. Sólo dejan huella en él *La Gioconda* de Leonardo, los Primitivos y algunas esculturas góticas. “El filón de su arte, el manantial de su inspiración” se encuentra en Fregenal de la Sierra, su pueblo.

Recuerda cuando le enseñó un cuadro que pintó en su pueblo, “era un cuadro muy original: primitivo y moderno al mismo tiempo.” *La Juma, la Rifa y sus amigas*, un grupo de mozuelas que entre risas y bromas vuelven de la fuente con los cantaros a la cadera. Obra juvenil de dibujo apretado y constructivo, de colorido vigoroso, predominando las tierras y los colores enteros. Composición sencilla, sin alardes, sin virtuosismos, sin claroscuro ni contrastes. Las “figuras con el espíritu de las esculturas góticas y un no sé qué del arte de Andrea del Castagno, recortándose sobre el lejano paisaje, como en los cuadros primitivos.”

En su obra no pueden faltar desnudos clásicos, bien dibujados. Su arte es netamente español, hunde sus raíces en nuestra pintura realista del siglo XVII, Zurbarán y Murillo. Los cuadros de Goya, también. Dice que ha sabido fijarse en lo antiguo para hacer un arte moderno. Es una de las personalidades más originales de la moderna pintura española que ha formado Escuela. Sus medios son sencillos. No pinta al aire libre porque considera que la luz destruye la forma. Prefiere la luz del taller, como los primitivos, sin claroscuro ni contraste. Sin perspectivas. Figuras iluminadas de frente, recortándose sobre el fondo sin fundir con los contornos. Su visión, por tanto, no es impresionista. Tampoco es un colorista de grandes orquestaciones cromáticas. Su composición es casi siempre frontal, como un friso o retablo. Es un “pintor de fragmentos más que de conjuntos.” Sus personajes suelen mirar al espectador, con ojos sonrientes, maliciosos o melancólicos, y en ellos se asoma el alma de las figuras. Su color rico, claro y fino, sin tonos reflejos, ni ecos. Lo define como un pintor intimista. Destaca también su labor docente, como catedrático.

**14.-Discurso del Excmo. Sr. D. Francisco Llorens Díaz:** [*Galicia y el paisaje*]

Leído con motivo de su ingreso el 14 de junio de 1943

Se refiere a San Andrés de Teixido y dice que igual que los devotos cumplen la promesa asistiendo a la ermita, quiere cumplir la suya agradeciendo públicamente a sus compañeros que han hecho posible su ingreso. Dice que nació en Galicia y que todo lo que ha hecho lleva algo del íntimo ser de una naturaleza que tiene todas sus predilecciones, por lo que se considera obligado, hablar de ese paisaje. Sigue por tanto un itinerario de los lugares más bellos.

**Discurso-contestación del Excmo. Sr. D. Andrés Ovejero Bustamante**

Se siente honrado de recibir a Francisco Llorens y manifiesta su admiración por su obra y declara su afecto de amigo. Hace un repaso biográfico del recipiendario. Destaca en la primera década del siglo su intensidad luminista, las enseñanzas de su maestro Sorolla y su visión mediterránea de Italia. Regresa a su Galicia y a partir de ese momento exterioriza su arte personal. Pinta unos paisajes que ve de diferente forma a como lo vieron otros logrando la hegemonía en el paisaje gallego. Toma unas palabras del propio Llorens que dicen que los escritores contribuyeron mucho a la exaltación del cariño a su tierra. Del amor a la tierra han nacido todas las escuelas de paisaje. La escuela holandesa del XVII, la inglesa del XVIII y la francesa del XIX.

Cita el cuadro que dona Llorens: *El valle de Peiro*

**15.-Discurso del Excmo. Sr. D. Elías Salaverría Inchaurrendieta:** *El cuadro de historia.*

Leído con motivo de su ingreso el 15 de mayo de 1944

Después de agradecer su elección destaca la figura de su antecesor en el cargo, José Moreno Carbonero, como uno de los grandes maestros de la pintura y gran pintor de cuadros de historia. Dice que no es ocasión de repetir su biografía ni juzgar sus obras.

De su antecesor, realza que era muy español y estaba abierto a lo universal. Tomando unas palabras suyas dice que se había inspirado en la Naturaleza que la había estudiado profundamente. Llegó a ser un importante representante de una gran época de la pintura, caracterizado por una personalidad sin dejarse llevar por las modas. Trabajó todos los géneros pero su mayor fama lo consiguió con los cuadros de Historia. Precisamente los cuadros históricos de esta época, considera el nuevo académico, que han sido los más denostados por los enemigos de este género de pintura y critica la decisión de los directores de los Museos al retirar de las salas los grandes cuadros de historia, siguiendo la moda. Una moda que incluía a críticos y artistas. Moreno Carbonero planteaba que son respetables las apreciaciones personales en la crítica pero funestas cuando se tienen en cuenta en la ordenación de las obras de un museo.

Frente al carácter comprensivo y el respeto e interés de Moreno Carbonero por las diversas tendencias estéticas, no comprende la persecución a los cuadros de historia, pues considera que da igual buscar los temas en el pasado que en la realidad actual. Transcribe unas palabras de Moreno Carbonero en la que manifiesta su admiración por cualquier tipo de obra siempre que tenga belleza.

El recipiendario considera que el cuadro de historia es un testimonio de una época cuyo destino es mantener en el recuerdo los hechos gloriosos pasados. Considera que esos cuadros contribuyen a imaginar aquellos episodios y que en ningún otro género puede el gran pintor encontrar su técnica más noble aplicación. El problema surge con el tiempo que lleva preparar y ejecutar un cuadro de ese tipo, lo que le convierte en una empresa cara.

En definitiva, considera que el artista tiene que buscar la verdad y, en arte, la verdad es la belleza, siguiendo el camino propio de cada uno. Recuerda a Botticelli y Goya, Zurbarán y Sorolla.

Fotografía del cuadro que dona y lo titula: *El cantor de la parroquia*

### **Discurso-contestación del Excmo. Sr. D. José Francés**

Describe meticulosamente el encuentro con el pintor, su tierra, su familia. Esa tierra que le daría “su realismo fuerte y su religioso ímpetu”. Un pintor vasco, que en sus cuadros, muestra su amor a los hombres, a los sentimientos y a la naturaleza vernácula. Le considera el destinado a expresar el misticismo de su raza en los lienzos religiosos, que no tiene que ver nada con las expresiones más blandas y dulzonas de otras escuelas. Basado en la realidad de las formas y un austero idealismo en el impulso espiritual, propio de un temperamento enérgico que no excluye la ternura.

Dice del nuevo académico que es de ascendencia humilde, de la que se siente orgulloso como lo demuestra el cuadro que dona con motivo de su ingreso. Es su padre, con manos encallecidas sobre el antifonario, resumen de su vida dedicada a labrar la tierra y a cantar en la parroquia. Agradece la donación del cuadro: *El Cantor de la parroquia*, tributo a Juan José Salaverría, símbolo del trabajo y el fervor de la tierra vasca.

Hace una breve biografía artística del pintor. Lo define “adepto del sorollismo” hasta que Luis Menéndez Pidal le encauzó hacia la que sería su verdadera trayectoria que se definiría con la obra: *La procesión del Corpus en Lezo*. Es la primera obra donde ya puede y deba juzgarse en las características que definirán su pintura. José Francés la pone en relación con el arte regional, con la interpretación de las gentes y el paisaje de su región. Con obras del recipiendario, va refiriéndose a su evolución pictórica. Así, un periodo de transición lo marca *Gu* y *El duelo*, con uso de colores y líneas nuevas. En ello aprecia un retorno al casticismo español, sin abandonar los caracteres de la raza vasca. En *El duelo* le define como uno de los maestros del XX, continuador de maestros decimonónicos como Moreno Carbonero. De hecho, sus cuadros son relatos, lienzos históricos, como los exaltados en su discurso. Narra figuras, sucesos y lugares coetáneos y antiguos. *Los mineros* iniciarían la tercera época, despreocupado ya por la escuela regional. Pintado dentro del realismo castizo, dentro del naturalismo de nuestra pintura. Continúa hablando de otros cuadros: *El Cano*, *La Virgen de Aranzazu*, *Don Juan Tenorio*, *Don Ramiro*...

Concluye agradeciendo a los Sres. Académicos el honor de recibir al nuevo recipiendario.

### **16.-Discurso del Excmo. Sr. D. Valentín de Zubiaurre Aguirrezábal.**

Leído con motivo de su ingreso el 21 de junio de 1945

Agradece su elección a la Academia que le ofrece el honor de suceder a José Garnelo. De él, destaca su sentido decorativo y la maestría en el oficio, que considera una lección para los artistas.

Recuerda a su padre que también fue académico de número y a otros académicos que fueron sus profesores: Alejandro Ferrant, Antonio Muñoz Degraín y José Moreno Carbonero.

Quiere dedicar el texto a otros pintores de diversas épocas, que como él, carecían de oído: Juan Fernández de Navarrete, “El Mudo”. Riojano, del último tercio del siglo XVI, que pudo conocer en Venecia, la pintura que de forma revolucionaria, daban principal importancia a la luz y el color en sus cuadros. De ellos arrancaría toda la pintura moderna que encontraría ambiente propicio en el alma española. “El Mudo” abriría los caminos a la escuela realista y colorista iniciada por Ribalta, Tristán y Orrente y que seguirían Velázquez, Zurbarán y Murillo. De Francisco de Goya y Lucientes dice que la sordera le agudizó la fina sensibilidad. Su obra genial, la que le sitúa en un primer lugar en la Historia del Arte, fue realizada cuando su defecto físico le aísla de la sociedad. También recuerda a uno de sus profesores que era sordomudo, Daniel Perea y Rojas. Enseñaba dibujo en la Escuela Nacional de sordomudos. Fue un insigne ilustrador y el pintor por excelencia de la fiesta nacional, así como sus litografías de toros. Cita también a su hermano Ramón, con quien compartió su vida. Estudiaron juntos y trabajaron juntos pero sin pintar jamás ambos en el mismo cuadro. Trabajaron en su estudio particular y en el de Alejandro Ferrant. Visitaron el Museo del Prado y otros museos de España. Pasaron una larga temporada en París, donde no pintaron ningún cuadro. Se dedicaban a ver museos y conocer opiniones de críticos y pintores. Reconoce que su espíritu siempre volvía al Greco, Velázquez, Goya, Zurbarán y Ribera. Entre los maestros extranjeros: Rembrandt, Tintoretto, Giotto, Fra Angélico y Botticelli. Después de París viajó por Italia, Bélgica, Holanda y Alemania y volvió a España con deseo de formar su personalidad. Durante una estancia en Barcelona, coincidió con Togores, también sordomudo.

Se queja porque, cuando regresa a España, la crítica le trató con dureza pero dice sentirse emocionado al recibir el mayor galardón que puede obtener un artista en España. Agradece de nuevo poder compartir las tareas encaminadas a la gloria del Arte y de la Patria.

#### **Discurso-contestación del Excmo. Sr. D. Marceliano Santa María**

Recuerda cuando asistía a clase de dibujo en el Colegio Nacional de sordomudos y aprendió el lenguaje de signos inventado por el Padre Ponce de León en el Monasterio de Oña.

Dedica unas líneas al padre del recipiendario, el músico Valentín Zubiaurre, compañero suyo durante años. Luego se refiere a los hermanos Zubiaurre destacando los galardones de Valentín. Dice que pronto y justas le llegaron las medallas para destacar su arte tan original y enraizado con la tierra vasca y la tierra de Castilla. Las de plata y oro en las Nacionales de 1908 y de 1917; la de oro en la Internacional de Munich, de 1909 y la Internacional de Barcelona de 1911; Universal de San Francisco de California, 1915; Universal de Buenos Aires, 1910, etc. Revistas de arte extranjeras consagraron estudios a los hermanos Zubiaurre. La crítica española también reconoció su mérito artístico. Más y mejor podría definir lo que representa este arte José Francés, en su estudio dedicado a los dos hermanos. Reproduce un párrafo de su trabajo.

Cita el cuadro que dona: *Aldeano de Garay*.

#### **17.-Discurso de ingreso del Excmo. Sr. D. Julio Moisés Fernández de Villasante: *La Real Academia de San Fernando y la Escuela Central de Bellas Artes.***

Leído con motivo de su ingreso el 30 de diciembre de 1947

En primer lugar, se muestra emocionado y agradece por su elección y recuerda a Enrique Martínez Cubells, su antecesor y su compañero en la Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando. La medalla que ostentará perteneció también a Salvador Martínez Cubells a quien dedica unas palabras. Cita sus méritos artísticos y su actividad en tribunales de oposición a pensionado y a premios académicos, a cátedras oficiales y exposiciones nacionales e internacionales. También sus viajes a Munich, con su padre, para organizar exposiciones de artistas españoles a iniciativa de la Infanta Paz, tía de Alfonso XIII y amiga de los Cubells.

Dice que se va a referir a la Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando, de la que es director. Continúa comentando que está tan enlazada, la Escuela con la Academia, que no es posible hablar de una sin relacionarla con la otra. Para muchos, los académicos son profesores

de la Escuela y los profesores de la Escuela son académicos. Lo mismo el Conservatorio y la Escuela de Arquitectura. Ambas se separaron por disposiciones oficiales, necesarias para el desarrollo de cada una de ellas, pero viven unidas no sólo por estar en el mismo edificio, sino por la íntima relación establecida desde su fundación, se crearon a la vez, debiéndose una a la otra.

Siguiendo referencias de investigadores e historiadores dice que quiere evocar la formación y desarrollo de la Real Academia de Bellas Artes en sus inicios. Fernando VI aprobó sus primeros estatutos. El estado de decadencia a la que habían llegado las artes nacionales y el afán de la nueva dinastía de devolverlas al nivel de la que gozaron en sus mejores tiempos, llevaron a promover su estudio, siguiendo la propuesta de Olivieri. El escultor italiano había abierto en su domicilio una escuela gratuita de Dibujo y como otros artistas, habían establecido también la enseñanza en sus talleres. Olivieri tuvo la idea de reunir en una Academia, los esfuerzos aislados y obtuvo del gobierno la protección debida, dotando a la Escuela de plan, método y procedimiento adecuado a este fin. “La Escuela estaba creada a tenor del pensamiento del escultor italiano, y su desarrollo, encomendado a la Academia de Bellas Artes, se había inspirado en los reglamentos que regían las de Roma, Florencia y París”.

La Academia tomó el acuerdo de establecer seis premios para los alumnos más aventajados en Pintura, Escultura y Arquitectura. Consiguió unos fondos y un domicilio provisional. Obtuvo del Gobierno la concesión de seis pensiones para estudiar en el extranjero.

Poco a poco los artistas españoles, educándose en la Escuela académica con arreglo al naciente gusto nacional, fueron sustrayéndose a la influencia extranjera, hasta desterrar esos vicios. Lo pone en relación a lo que ocurre con la influencia de la vanguardia que se rechaza, y la acusa de que invoca a la originalidad para huir del estudio. En su opinión, el alumno tiene que “ejercitar el entendimiento, el gusto, los sentidos y la habilidad por medio del dibujo y del color, en la observación de la Naturaleza, aprendiendo en ella y reteniendo sus enseñanzas, que la cultura científica y literaria hará más fecundas cada vez. La Naturaleza es la madre de toda producción estética, idealista o de la realista, con tanto vigor mantenida, por la gloriosa escuela nacional de nuestro Siglo de Oro”.

José de Madrazo y Juan Rivera procuraban restaurar el clasicismo. La Academia se hacía cada vez más tolerante con todas las formas del Arte. Al terminar el reinado de Fernando VII el profesorado estaba dividido en su orientación didáctica. Entre los que trataban de independizar el sentido de la pintura española, con las doctrinas innovadoras de Tejeo y los herederos de Maella y Bayeu, representada por Vicente López.

Los recursos de la Academia eran escasos. Se crearon dos Escuelas, de Dibujo natural y de adorno, en barrios de Madrid alejados de su sede.

Se estableció un nuevo plan de estudios, reorganizador de la Escuela publicado en 1821, el cual se hizo realidad por Real Decreto de 25 de septiembre de 1844, el complementado que antecedió al de 1 de abril de 1846, con nuevos estatutos que significaban mayor libertad de espíritu y tendencias.

Federico de Madrazo y Carlos Luis de Rivera inauguraron el nuevo período.

Cita Directores de la Academia que además, fueron académicos: Benedito y Chicharro, entre ellos. A todos rinde el tributo de admiración.

### **Discurso-contestación del Excmo. Sr. D. José Francés**

Agradece que otra vez la Institución le honre con el encargo de recibir al recipiendario. Recuerda a todos los académicos que ha tenido el placer de acoger y en especial a Enrique Martínez Cubells a quien Julio Moisés refiere también por ocupar su cargo.

Empieza comentando el cuadro *Desnudo*, un tema clásico y reiterado en la pintura universal, que constituye un ejemplo de las características estéticas del nuevo académico. Con esta pintura obtendría la Medalla de Oro de la Exposición de Pintura y Escultura de Artistas, que anualmente celebra el Círculo de Bellas Artes.

Hace una biografía de Julio Moisés. Le parece relevante señalar el hecho de que fuera primero designado director de la Escuela de Bellas Artes y luego académico, orden inverso a los demás, que primero fueron académicos y luego ocuparon la dirección.

**18.- Discurso del académico electo Excmo. Sr. D. José Ramón Zaragoza Fernández:** *El arte de Matías Grünewald.*

Publicado en *ACADEMIA*, segundo semestre 1953

Manifiesta su honor al ingresar y agradece su elección.

Antes de tratar el tema elegido, manifiesta que quiere tributar un homenaje a su antecesor Francisco Llorens, con quien coincidió en Roma como pensionados.

Señala que al buscar un tema para su discurso de ingreso, recordaba una obra por su originalidad y trascendencia, además de por las enseñanzas que encerraba, el políptico de Matías Grünewald, del Museo Unterlinden de Colmar, ejecutado para el altar de la iglesia del convento de los Antonianos, en Isenheim. La descubrió en una época en la que recorrió diversas exposiciones y museos por Europa, con el deseo de conocer las obras de los grandes maestros antiguos y contemporáneos. Le llamó la atención por su realismo y expresión de la más sublime espiritualidad. Le sorprende que el pintor no adoptara las corrientes renacentistas que iban penetrando en Alemania, sino el expresionismo de la tradición germánica, enriquecida por su conocimiento singular de la luz y el color; sus nuevos modos de expresión; por su facultad para interpretar la divina espiritualidad, todo aquello que está más allá de la línea y de la forma. No pretende hacer un estudio crítico-biográfico del pintor pero realiza un breve repaso a su vida a lo que añade algunas consideraciones personales del políptico. En su opinión, Grünewald era moderno por la admiración que despertaba y por el descubrimiento nuevo de la luz y el color tan importante en el impresionismo. También se fija en él como hombre admirable, que pese a compartir con Durero y Cranach la fama, poco a poco la fue perdiendo, hasta el olvido, aunque rescatada recientemente.

Se reproduce el cuadro *Los alfareros*, cuadro donado por la familia del autor

**19.-Discurso del Excmo. Sr. D. Joaquín Valverde Lasarte:** *Observaciones sobre la pintura contemporánea*

Leído con motivo de su ingreso el 24 de junio de 1956

En primer lugar, justifica su retraso en el ingreso a causa de una enfermedad. Agradece su elección con la promesa de entregarse al servicio de los fines de la Institución. Reconoce la alegría que le produce entrar en la Academia, que considera como un ciclo iniciado en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. A partir de ese momento, dice que casi todos los hitos decisivos de su vida, han ido señalándose dentro de los muros del edificio. El contento se enturbia con el dolor de la ausencia de algunos académicos que fueron sus maestros y a los que tanto debe su arte, entre ellos a su antecesor en el sillón, Marceliano Santa María, del que incluye una breve biografía a pie de página. Recuerda que con su voto, obtuvo la pensión en Roma para ampliar sus conocimientos, un período fundamental en su trayectoria ya que en Italia se formaría definitivamente su espíritu. De Marceliano Santa María, dice no considerar necesario hacer recuento de sus méritos sobradamente conocidos y estudiados con precisión por José Francés, biógrafo y crítico documentado y publicado en la revista *Academia* en el segundo semestre de 1952.

*Observaciones sobre la pintura contemporánea*

Considera que se está en una encrucijada de la historia del arte y que son muchas las opiniones y contradicciones que se producen. Piensa que no hay perspectiva para comentar los grandes temas contemporáneos con objetividad. Sin embargo, quiere exponer sus observaciones acerca del clima artístico que le ha rodeado a lo largo de su vida y que ha forjado su carácter y su

pintura. El hablar en primera persona quiere corresponder a la responsabilidad que ha recaído sobre él con su elección como académico y que desde hace años contrajo con sus alumnos de la Escuela de Bellas Artes. También aclara que no pretende transmitir ningún mensaje ni a sus contemporáneos ni a la posteridad. La permanencia, la busca el artista con la obra, no con las palabras.

El legado artístico del XIX, pese a no dedicársele tiempo, no se puede prescindir de él. Le parece importante dedicar un poco, a esclarecer los objetivos ideales de esa realidad de la que somos hijos directos, y se centra en España, cuya trayectoria suele estar en oposición con las corrientes contemporáneas del extranjero.

Coincide la pugna de la pintura española del ochocientos con el nacimiento del impresionismo. Antes se había aceptado el naturalismo francés, se afrancesa la pintura en España. Roma, ciudad a la que asisten los artistas españoles pierde el protagonismo y será París el centro de la cultura occidental.

La batalla al impresionismo la dio Sorolla, sin dejar de serlo. Cuenta que coincidió con él en la exposición Sociedad de Amigos del Arte, y recuerda que fue cordial hasta que no pudo disimular el descontento con las obras presentadas con influencias postimpresionistas y divisionistas.

Los impresionistas franceses redujeron a mero problema de color, el paisaje y la humanidad. Sorolla lo concibe desde un punto de vista distinto, el sol es un elemento secundario al servicio de la figura humana, a la que realza.

El post-impresionismo llega a través de Regoyos, Iturrino y Echevarría siendo considerado el primer aliento de novedad regeneradora.

Cuando llegó a Roma, pensionado por la Academia, conoció a Anglada y Zuloaga. Anglada se presentaba como el símbolo de una Europa alegre y optimista. Su arte llegó a tener para los pintores un valor ejemplar y arquetípico.

Zuloaga se interesa más por los valores trascendentales de los grandes maestros españoles que por las seducciones de París. Su acertada síntesis de los dos grandes maestros: Goya y Ribera le permitirá encubrir su única debilidad, el color, si bien casi nunca lo ocultó por completo. Su obra constituye un legado extraordinario, de manera singular, sus paisajes. A él se debe la nueva manera de ver el paisaje español.

También se refiere al paralelo que frecuentemente se hace entre Zuloaga y Solana.

Solana es uno de los maestros indiscutibles que ha de contar con categoría única. Con algunas limitaciones que, cuando supera, se manifiesta como un auténtico genio. Crea su arte sobre supuestos elaborados por Zuloaga.

Cuando llegó a Italia encontró apasionadas polémicas que proclamaban indiscutibles los valores de Mancini y de Spadini. Herederos fieles y leales de una tradición. Estima que el poder creador del hombre se basa en la tradición y la novedad.

El divisionismo, al que los pintores italianos se entregaron en el ochocientos con la ilusión de convertirlo en el arte del siglo. El culto a la técnica y a los principios científicos, enrarece o disuelve, en un exceso de investigación, todo lo que, dentro de esa tendencia extrema del impresionismo, no podía conducir sino a una exaltación luminista por el color. El divisionismo quedaría ahogado en definiciones y apenas perduran sus testimonios escritos.

En contraste con la tendencia desintegradora se encuentra Antonio Mancini, que logró transformar su pintura, dentro de las corrientes naturalistas, con un afán insaciable de soluciones pictóricas que sobrepasa el impresionismo. Le resultaron insuficientes los materiales propios del pintor, empleando otros nuevos, anticipándose a la técnica del collage. Pero su extravagancia no destruye una continuidad de estilo, de marcado sabor popular.

Se refiere a Armando Spadini como impresionista rezagado, que descubre la clave de la pintura en su amor hacia los seres y objetos que le rodean. Parece que le orienta un criterio tradicional. Sus cuadros pueden traernos a la memoria a Veronés, Goya y Renoir.

En Italia, tras la primera guerra mundial, el sentimiento de angustia se resuelve en 1922 con la marcha sobre Roma de las milicias fascistas. Un gesto con el propósito de iniciar una nueva era.

En las bellas artes era el momento de restaurar los valores fundamentales nacionales, depurados, libres de las influencias y contactos extraños.

Desde que a finales del siglo XVIII, Roma perdiera su magisterio sobre el arte europeo. A partir de entonces, los pintores italianos se habían limitado a rendir tributo a los modelos de origen francés. El propio futurismo, aunque surgido en un espíritu combativo de libertad, no le sirvió, en rigor, a Italia, sino para sumarse a las últimas peripecias de la disgregación vanguardista que irradiaba desde París. De ahí que fuese necesario partir de esa realidad para emprender la renovación de los valores peculiares de la pintura italiana, pero con espíritu revolucionario y progresivo. Habría que buscar en el pasado, el punto de arranque a las futuras experiencias y afirmar un *nuevo orden*, es decir, un arte nuevamente estructurado, bajo la doble divisa de modernidad y clasicismo. Dos pintores, Ardengo Soffici y Carlo Carrá, procedentes del futurismo, al igual que Gino Severini, impulsaron este nuevo neoclasicismo. El acierto fue, como Soffici situó el nombre de Cézanne en la clave de enlace de la doble vertiente. De los valores constructivos de Cézanne nacería el cubismo. La pintura de Cézanne se nos revela como la más perfecta y equilibrada síntesis de tradición y modernidad. Su concepto de la forma y del espacio, promovió en sus discípulos una actitud que podríamos calificar de investigadora. Son valores que se relacionan con los pintores florentinos del quattrocento que se ponen de actualidad: Andrea del Castagno, Paolo Uccello o los ferrarenses Pietro Cosca y Cosme Tura.

En el ambiente de preocupación por los valores fundamentales y permanentes del pasado, produjeron sus mejores obras de madurez: Felice Casorati, Felice Carena y Ferruccio Ferrazzi, que serían los pintores con un sentido más clásico, herederos de la tradición renacentista. Pero también, participaron en la restauración artística, aquellos pintores de espíritu revolucionario, que trataban de entroncar la tradición renacentista con los primitivos: Cimabue, Giotto, Starnina, Masaccio..., la figura más importante de este movimiento sería Carlo Carrá. Sin embargo, considera Valverde, que ambos grupos se acercan al pasado enjuiciando las obras de los grandes maestros con excesiva rigidez formal.

En este clima de vuelta al orden clásico, Valverde se encuentra atraído por Velázquez y su *Papa Inocencio X*. Velázquez que también viajó a Italia y supo captar, en la pintura veneciana, el impresionismo *entretejido* en un gran idealismo. En Roma, la lección le debió resultar más dura según parece, por la sobriedad con que aborda *La fragua de Vulcano* y *La túnica de José*. Se hace necesario distinguir entre *naturalismo* y *naturalidad*. *Naturalismo* se limita a reproducir la apariencia externa de los “objetos reales”, sin plantearse problema de interpretación ni exigencias estéticas. La *naturalidad*, en cambio, es un modo de ser, que el pintor refleja en sus cuadros al seleccionar el mundo que le rodea, pues elegirá los elementos más afines y acordes con su temperamento. En Italia, Velázquez pudo conocer las más notables obras del arte clásico, Valverde compara el tema y el orden de las figuras del cuadro *La fragua de Vulcano* y el relieve del Palacio de los Conservadores de Roma, *Herreros forjando una armadura para Aquiles*, y demuestran al pintor sevillano, siempre en proceso de renovación, que empieza a superarse así mismo al encontrar su camino. A partir de ahora, manifiesta su predilección por las figuras de cuerpo entero, despreciando las actitudes violentas y rebuscadas, además de rechazar lo vanamente decorativo. Considera que la lección de Velázquez es la que puede restaurar la unidad de la obra de arte, siempre nuevo pero integrado en la identidad tradicional.

### **Discurso-contestación Excmo. Sr. D. Enrique Lafuente Ferrari**

Agradece contestar al recipiendario al ser la primera ocasión que tiene de representar a la Academia en este tipo de actos tras su propio ingreso en la corporación. Le unen a Valverde lazos de amistad y afecto, además son de la misma generación, por lo que dice compartir los mismos problemas aunque se disienta en las soluciones.

Ambos son de la *generación del 98*, nacidos en torno a ese año, y se encontrarían con una situación de crisis, que conllevó un atraso y tuvieron que rehacerlo todo desde el principio, si querían estar a la altura de los tiempos. Las generaciones que los precedieron se postulaban, o bien en la tradición más férrea, con aversión a lo nuevo, o bien, en la modernidad más agresiva.



Una generación que en la madurez vivió la Guerra Civil. Todo ello pone en valor a los que consiguieron mantener su vocación fieles al rigor y el equilibrio, con independencia, distanciados de las posiciones extremistas.

Fue una generación respetuosa con sus maestros, pero sin servilismo, pues consideran la crítica como el don más preciado para estar a la altura de los tiempos. Detestan tanto, a los que sienten aversión por lo nuevo como por los que tienen deseos de destrucción. Joaquín Valverde es el primero y único de los pintores de su generación en la Academia. Destaca su paciencia y como a su edad, ingresa en la Academia sin haber realizado una exposición personal, habiendo acudido escasamente a exposiciones colectivas y siendo nula su presencia en la prensa. Un caso singular de extraña calidad, distinción espiritual y elegancia.

Señala que Valverde tiene biografía breve y una densa obra. De familia de marinos e hidalgos andaluces, pero con entronques vascos. Nació en Sevilla en 1896, desde su infancia vinculado a Carmona. Su vocación por la pintura fue temprana. Llega a Madrid en 1917 e ingresa en la Escuela de Bellas Artes, con profesores como Vera, Ferrant, Pradilla, Villegas y Muñoz Degraín. Privado de la enseñanza de los maestros de estéticas más modernas, pues triunfaban fuera de España o Sorolla por su muerte prematura. Consiguió una beca para estudiar en la Academia de España en Roma. Cerrada durante la Gran Guerra, se abrió de nuevo en 1922 para acoger a la nueva promoción, que llegaba con una inquietud de modernidad acentuada con el impacto de la Primera Guerra Mundial. Italia dejó huella profunda en Valverde. Prorrogada su pensión, permaneció durante seis años. El panorama en Italia era complejo y rico y así lo ha expresado en su discurso. Mancini con la magia de su color y sus pastas espesas. Spadini vertía en su reposado humanismo, el zumo de experiencias modernas. Tras el futurismo, en los años de Valverde en Roma hay un ambiente de arrepentimiento incluso para los propios protagonistas del movimiento. Severini, nacido en 1883, predicaba el retorno al orden. Junto a las más extremas tendencias, surgían grupos y movimientos que expresaban una positiva riqueza en aquel momento en el arte nacional. Por una parte, una nueva inspiración antirrealista se abría paso, con su esotérico lirismo, en un grupo de melancólicos indagadores del misterio y del ensueño, de los que Modigliani, fue, en París, el precursor, y cuyos nombres más significativos fueron Carrá y Chirico.

Eran dos grupos los que propugnaban el orden, más afines a la vocación de Valverde. De un lado, los que buscan una pintura rigurosamente plástica, una forma densa y escueta con Felice Casorati y Mario Tozzi. Por otra lado los que aspiraban a la sobriedad a tono con su tiempo, como Sironi, Carena, Funi o Ferrazzi, tendencia más afín a lo que quiere Valverde, con su equilibrio de pintura humana. Todos ellos buscaban una pintura plenamente moderna, de vocación mural, en la que se aspiraba a una construcción arquitectónica de la figura, que, en Valverde, iba a aliarse con los elementos vegetales. El equilibrio y el sentido clásico lo encontraron en los pintores del quattrocento, que ofrecían sobriedad y serenidad plástica, como: Paolo Uccello, Andrea del Castagno y Piero Della Francesca. De ellos aprendería Valverde: claridad, orden y su vocación mural.

Para cumplir con el envío reglamentario de la Academia de España hubiera deseado estudiar a algún pintor florentino pero finalmente se decidió por el mundo mágico de Pinturicchio, tal como se nos ofrece en la estancia de los Borgia, en el Vaticano. Cuando preparó su envío, lo presentó primero en Roma y luego en la Exposición de 1930, *El molino*, una declaración de su vocación mural. Con su formato apaisado, su tamaño de las figuras, la composición y la gama de grises y rosas. Con este cuadro obtuvo una segunda medalla. La primera la obtendría dos años después por *Ayer*, en esta obra la relación de figuras y paisaje, que había de ser tan personal de Valverde en producciones posteriores, se muestra definida, así como también la evolución hacia una paleta más severa, que domina. Esa relación de figuras y paisaje se mantiene en toda su producción a su regreso a España, después de completar su larga época italiana y realizar los viajes que le interesaban por Europa.

En el Ministerio de Instrucción Pública, terminado hacia 1929 en la calle Alcalá. Hacia 1932, fue convocado un concurso, para ornar con una gran composición pictórica el techo del salón de recepciones de aquella casa. *La Alegoría de las Bellas Artes*.

Un problema de salud le impidió realizar el friso para decorar el teatro de la Universidad laboral de Gijón. Pero en el momento de ingreso trabajaba en los cartones para decorar las exedras exteriores de la iglesia de la Universidad.

Se presenta a dos oposiciones a las cátedras de la Escuela de San Fernando, en 1942 y 1946. Las pinturas para el ejercicio de 1942 fueron *Moralidad* y un desnudo. En invierno se dedica fundamentalmente a su cátedra de Colorido y Composición y en las campañas de verano elige rincones de España como Sanabria, la Alberca o las Batuecas; en pequeños puertos del Cantábrico, Asturias, o en las rojizas tierras de Soria... De estas campañas trae suntuosos paisajes que no son estudios serviles del natural sino ordenadas arquitecturas que conllevan su contrapunto de inquietud. No desdeña la figura humana, si la pinta refleja su vida interior, que será lo que le caracterice.

En su discurso denuncia algunas de las más graves limitaciones de la pintura moderna: su fragmentarismo, su impaciencia para plasmar lo visto. En consecuencia, él lo ve en unidad total, de modo que su composición equilibrada y compleja está densamente enriquecida con detalles significativos que él pinta con el mismo amor y cuidado que los trozos que pudieran parecer más esenciales. Esto nos puede explicar su gusto por las grandes composiciones y la elaboración intermitente a que sometió sus obras más importantes. La compleja imbricación de gran ordenación compositiva y atención a la riqueza interior del cuadro, es causa de que Lafuente Ferrari lo llame barroquismo, entendido no como agitación excesiva, sino como tensión para la integración de todo lo significativo en una superior y completa estructura armónica.

Valverde no ha realizado ninguna exposición personal. Valverde además de las Nacionales citadas, solo prestó obras para Exposiciones Internacionales en las que fue requerido: Bienales de Venecia de 1930, 1934, 1942 y 1950. Las Internacionales de Pittsburgh, de 1931 y 1936 y las exposiciones de pintura española de Berlín, 1942; Buenos Aires, 1947; El Cairo, 1950 y Alejandría, 1950.

Cuando Valverde inicia su aprendizaje, había concluido la reacción contra el siglo XIX, centrada en la paleta oscura, la pintura de historia o de anécdotas intrascendentes. El rechazo era hacia lo que pervivía, no hacia el siglo en sí. Lafuente Ferrari recuerda que el impresionismo y las tendencias postimpresionistas, de las que arrancó lo más avanzado de lo contemporáneo, eran cronológicamente del siglo XIX.

Sorolla pareció cancelar la pintura anecdótica y nacionalizar, en España el impresionismo, si por ello entendemos únicamente, la pintura al aire libre y a plena luz, es decir, el destierro de la paleta de la sombría luz del taller. Valverde y sus compañeros de promoción no pudieron recibir las lecciones de Sorolla por su fallecimiento, pero también Lafuente duda de que fueran sus lecciones suficientes, cuando los alumnos recibían influencias tan diversas y desconcertantes.

Nuestros pintores más internacionales trabajaban y triunfaban fuera de España, hasta donde llegaba el eco de sus triunfos. España estaba aislada de lo que se pintaba en el resto de Europa. Lafuente Ferrari, señala que es nuestra falta de curiosidad y nuestra crónica resistencia al intercambio artístico activo y eficaz lo que ponen a nuestros medios artísticos en peligro de arteriosclerosis, de lo que saltamos al snobismo por la novedad. Prueba de nuestro aislamiento es que en Madrid, la primera vez que se vio cuadros de impresionistas franceses (Boudin, Pissarro, Monet, Renoir o Sisley) fue en la Exposición oficial francesa de 1918. Anglada no expuso en Madrid hasta 1917 y Zuloaga en 1926 con motivo de la inauguración del Círculo de Bellas Artes, dos artistas que aceptarían conclusiones postimpresionistas.

Coincide con Valverde, quien en su disertación, confiesa que el primer aliento de novedad lo recibió con los pintores de su generación, en los que la lección del postimpresionismo aparecía patente: Regoyos, Iturrino, Echevarría, aunque eran desdeñosamente considerados como aficionados, alejados de las exposiciones oficiales y cuyo reconocimiento no se produce hasta años más tarde.

Sorolla con sus grandes composiciones de la Hispanic Society of América en algunos medios hizo pensar, en la creación de una escuela española, siguiendo fundamentalmente esa corriente seguidora de ideas del 98, con su atención a lo popular hispánico. Que también había generado, un nacionalismo artístico, exaltador de lo español en el aspecto del costumbrismo regional.

Cuando Valverde comenzaba su vida de pintor, ya se estaba de vuelta de este nacionalismo sistemático y documental.

Domenech que reflejó simpatía por las obras realizadas bajo ese signo nacionalista, en su libro *El nacionalismo en el Arte* será de los primeros críticos que, entre nosotros, se preocupa por el pensamiento estético europeo de su época, como exigencia inexcusable para superar la pobreza teórica. En su libro señala que la mejor manera de servir a la cultura, al arte y al país en que uno ha nacido, no consiste en seguir con designio sistemático y patriotero los ejemplos del pasado, sino en crear algo valioso que tenga significación universal. Para Lafuente Ferrari, un artista de genio, aporta a la tradición lo específico de su talento, y de esas aportaciones viene a nutrirse dicha tradición. Domenech señalaba los peligros de la actitud nacionalista: “En un ambiente donde domina dicha actitud, el pintor copiará, imitará, o manejará con cierta originalidad, las formas artísticas del pasado y el arte que produzca, valdrá tanto como si copiara, imitara, o interpretara con originalidad las formas artísticas creadas por otros en el tiempo presente”.

Es doble la lección que nos brinda hoy Valverde: primero, el cuadro que ofrece a la Academia. Una noble y dignísima pintura, que efigia la belleza y la postura, de una sobrina del artista. Es un retrato, un admirable cuadro. Una composición ejemplar en el pleno sentido de la palabra. Conviene destacarlo, para hacer ver cómo, en el concepto artístico de Valverde, el retrato rebasa la limitada función de simulacro imitativo, para alcanzar el rango artístico de la plena obra de arte. Así lo señaló el pintor y crítico francés Jacques-Emile Blanche: “Quien no pida a un retrato sino el parecido adulador o el agrado, le destina a ser recluido en el desván una vez desaparecidos el caballero o la dama, si la tela no posee los méritos intrínsecos de una obra de arte”. El cuadro que Valverde nos ofrece como pieza de recepción los posee. El pintor no se ha puesto a copiar sin más la figura de la modelo; ni la belleza juvenil de la muchacha ha sido utilizada como plano inclinado para un fácil deslizamiento a lo blando, a lo amable, que aquí hubiera justificado. Además, la concesión sentimental a una afectuosa relación familiar. Valverde acomete su obra con un rigor mental y antes de coger el pincel supone un concepto personal y una estética consecuente en el pintor. Sobre el fondo gris, destaca la figura femenina con esa expresión conseguida con el color, fuerza expresiva, juego de luces y sombras. Es más que un virtuosismo imitativo. La construcción del cuadro está apoyada por los valores cromáticos, poderosos, personales; en el exquisito diálogo de verdes delicados y suaves rosas. Componer no supone adición de inútiles ornamentos, sino la solución perfecta del teorema plástico que el pintor propone y que aquí remata con el testero del sillón isabelino, de curvas líneas, un eficaz antepecho de la figura, que viene a rematar con gracia lineal y cromática la composición del cuadro. Una obra muy personal de Valverde en la que algo hay de sus lecciones aprendidas en Italia, del Renacimiento. Lafuente se propone, en atención al cuadro, confrontarle a las ideas estéticas del pintor, repasando las Memorias que presentó en sus dos concursos a las cátedras que obtuvo en la Escuela de Bellas Artes. De la que redactó en 1942 para su oposición a la enseñanza de Preparatorio de Colorido, destaca lo que considera la mejor síntesis de la doctrina del pintor, aplicable a la contemplación del lienzo que ofrece a la Academia: “En el cuadro el deber del pintor es revelar una vida en cada uno de los objetos. Esta vida se encuentra en la apariencia y en el color. Realzar estas circunstancias en concreto, es en cierto modo, crear, haciendo que determinados acuerdos lineales y armonías llamen la atención y despierten las simpatías del espectador, más que por su fondo, por el modo plástico de estar expuestos”. Valverde aspiró a captar lo esencial de la vida y a expresarlo con el rigor de los medios puramente pictóricos. La segunda lección que nos ha ofrecido Valverde, es el puñado de reflexiones en su disertación. Un resumen de ideas en él profundamente arraigadas sobre el arte que practica y que atañen, principalmente, al punto en que nuestro nuevo compañero encontró la pintura española en el momento de iniciarse su carrera. Definido en el momento de su madurez artística, es muy valioso para penetrar en su obra, pues analiza el camino emprendido en el arte y el ángulo de desviación, que su obra supone respecto de generaciones anteriores.

Ganó la Cátedra de Preparatorio de Colorido en 1942 y luego la de Colorido y Composición en 1946. En esta enseñanza le precedieron: José y Federico de Madrazo, Dióscoro Puebla, Alejo Vera, Joaquín Sorolla y Manuel Benedito, a quien Valverde sucedió al jubilarse. Los cuatro

primeros representan la tradición neoclásica y romántica así como el triunfo del cuadro de historia, como supremo ejemplo de composición estudiada y reflexiva. Sorolla el impresionista, en este elenco, suponía una ruptura con la tradición anterior: La espontaneidad y el temperamento en oposición a la doctrina escolástica del ochocientos. Pero Zuloaga, Anglada y Sert, habían de nuevo concedido el valor capital a la composición, pero entendida con sesgo moderno, derivado de las premisas del postimpresionismo.

Valverde hace balance de su tarea, partiendo de todas estas ideas que le orientaron.

**20.-Discurso del Excmo. Sr. D. Ramón Stolz Viciano: *Sobre el oficio de pintor y la pintura al fresco***

Leído con motivo de su ingreso el 23 de febrero de 1958

En primer lugar agradece su elección y con más motivo al sustituir a José María López Mezquita, su antecesor en el cargo. Hace un repaso a sus galardones y a destacar su brillante carrera. Se quiere referir a sus años de formación, porque al igual que todos los artistas, son decisivos para decidir el camino que seguirá su pintura. En concreto se refiere al ambiente que vivió López Mezquita entre 1902 y 1906 en la Europa y el París de la *belle époque*. La posibilidad de practicar la bohemia artística, creó el tópico de que todo era fácil, los pintores se formaban sin esfuerzo, sin sufrir las dudas propias del oficio. Únicamente se confiaba esos secretos, a los íntimos o a los discípulos que sufrían por parecidas razones.

Dice que quiere hablar de los peligros que podían asaltar a los jóvenes de entonces, que cruzaban la frontera en una edad difícil en la que una elección equivocada, podía dar al traste con todo un excepcional temperamento. Aclara, que puede hablar de esa época porque aunque no la conoció, pues nació en 1903, por circunstancias familiares muchos pintores y escultores le han hablado de ella. También será un recuerdo para su padre y maestros que vivieron esos años. Recuerda que desde niño escuchó a los partidarios de Roma, enamorados como estaban de Italia, que sentían celos de los franceses, pues París fascinaba al mundo. Consideraban a los franceses intérpretes de la pintura italiana y española. Los incondicionales de París, más jóvenes, hablaban más de marchantes, manifiestos, teorías e intrigas que de pintura. Para ellos París era el único ambiente propicio para la creación y criticaban a los “romanos” de melancólicos. Escasos eran, a pesar de su indudable influencia, los entusiastas de Munich, con sus famosas Exposiciones Internacionales, en las que tantos triunfos cosecharon los artistas españoles. Hablaban de lo excepcional de su Escuela de Bellas Artes. Las ideas asimiladas en Munich eran eclécticas, donde se unían la pintura y el pensamiento. Se hablaba de pintores como Boecklin, Von Marées, Hans Thoma, Franz von Stuck,..

López Mezquita, tras su éxito en la Nacional de 1901, es pensionado por la infanta Isabel y viaja a París. La infanta le envía a casa de su madre, Isabel II. López Mezquita en este ambiente cortesano, podía haberse dedicado a realizar retratos del gusto de ese momento, a lo Bodini o Laszlo, pero no quiso seguir ese camino.

Varias generaciones de pintores españoles estaban magníficamente representadas en el París de los cinco primeros años del siglo: Francisco Domingo Marqués, su hijo Roberto, allí nacido y de la misma edad que López Mezquita. Por los altos de Montmartre residían dos triunfadores, internacionales ya: Zuloaga y Anglada Camarasa. Poco amante de la bohemia, en el barrio de los Inválidos, se alojaba José María Sert. En la modesta Rue Belloni, donde se concentraban sesenta estudios, trabajaban tres pintores españoles: Aurelio Arteta y Anselmo Miguel Nieto, en el estudio contiguo, Pablo Ruiz Picasso.

Los pintores pensionados en Roma por aquellos años, allí se detenían y estudiaban. Eran el joven triunvirato: Benedito, Sotomayor y Chicharro. Ricardo Canals, Arrúe, Iturrino y, al pie de la etapa, Vázquez Díaz.

El estilo que coincide con la mocedad de López Mezquita es el “modernismo”. El estilo caería en manos de los decoradores, que de modo comercial dictan las modas del *art Nouveau* y en sus inarmónicos conjuntos. Lo que resulta difícil encajar en un cuadro. Los pintores se dedicaban al

cartel, la ilustración o el retrato. López Mezquita pasó con ojos cerrados ante las modas pasajeras, fue otra de sus victorias.

Otro entorno comercial será el “marchante” que aísla al pintor y le desmoraliza con sus lamentaciones de lo mal que está el mercado. Una de las más impunes explotaciones. “Contados son los que se libran de la tiranía del “decorador” y del “marchante”.

Pasado de moda el cuadro de anécdotas o escenas dieciochescas, es sustituido por un folklore más o menos auténtico, sobre todo en América.

López Mezquita se olvidaba del marchante y pintaba exigiéndose así mismo, sin pensar en el destino del cuadro. Dos cuadros de empeño limitan la época a la que se refiere Stolz, *Cuerda de presos*, 1901 y *Mis amigos*, 1906, este último pintado en Granada al regreso de su viaje por el extranjero, un resumen de todas sus reflexiones y lecciones bien aprendidas. Con este cuadro obtuvo la primera medalla de oro de la Exposición Internacional de Munich de 1909. A partir de ese momento, la duda era el camino que seguiría. Pero a todas partes fueron sus cuadros. Llegó a tener cinco estudios: tres en España, uno en Nueva York y otro en Cuba. América le acaparó, de los 183 retratos que pintara en su vida, 116 están en América. Ello impidió que pudiera dedicar tiempo a pintar grandes obras para él.

### *Sobre el oficio de pintor y la pintura al fresco*

Dice que al ser el primero en desempeñar la Cátedra de Procedimientos Técnicos de la Pintura, en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando nacida del seno de esta Academia, le lleva a comunicar algunos aspectos de sus reflexiones y experiencias, al pretender, a lo largo de los años, encauzar esta nueva disciplina en el marco de sus tradicionales enseñanzas.

Antaño, los artistas tenían un taller y conviviendo con el maestro, crecía y se formaba el aprendiz, siguiendo los consejos, que trataban de emular. El aprendiz, elegía al maestro y le pedía por favor ser admitido en su taller. Él, a su vez, exigía la perfección.

Ahora es el alumno el que tiene derecho a los consejos del profesor que es impuesto en los centros oficiales, por lo que el alumno escucha con reservas al profesor, lo que dificulta la labor pedagógica. El profesor tiene que conseguir la atención y respeto del alumno.

Se precisa un equilibrio entre talento y oficio. Es indispensable que este equilibrio sea completo entre la inspiración y la ejecución, para que la obra tenga toda su fuerza expresiva. Ha estado de moda despreciar el oficio, incluso, por miedo a perder la personalidad.

Cada procedimiento, que depende exclusivamente del aglutinante, presta a las obras calidades distintas de materia y presenta diferentes posibilidades de empleo.

A ningún procedimiento pictórico debe pedírsele otras calidades que las vinculadas a él.

Acusa a las grandes fábricas de material para pintura y dibujo, de gran parte de lo que hoy dificulta iniciar el estudio de los procedimientos clásicos, desde un punto de vista artesano. La publicidad transmite al artista sus productos preparados. Ante la escasez de oficio actual, tienden a convencer de que técnicas que requieren experiencia dilatada, están anticuadas, como sería el caso del fresco.

Cualquiera que sea el procedimiento que se utilice, la obra habrá de conducirse, seguir un proceso, que estará supeditado a las limitaciones del aglutinante empleado. Dice que para él, este proceso de ejecución, es el verdadero oficio. El estudio de los aglutinantes, colores, barnices y soportes, es su complemento.

En la actualidad, subraya que hay jóvenes persuadidos de que, sin oficio, no podrán expresarse ni evolucionar.

En la clase de Procedimientos Pictóricos los procedimientos a practicar son libres. Casi todos se deciden por el fresco por su leyenda y prestigio. Aunque les advierte que cualquier imprudencia puede llevarles a la catástrofe, no hacen caso. Las operaciones preparatorias (tamizar arena, amasar en cantidad, picar el muro, etc.) son vencidas con espíritu deportivo pero se llega al momento serio de pintar. Hay que terminarlo de un tirón, en pocas horas. La parte estética se resolvió en el boceto.

Partiendo de materiales y muros adecuados, puede darse dos tipos de sorpresas o fracasos en la pintura al fresco: unos debidos al secado, y el resto a no saber pintar ni al fresco ni de otra manera.

### **Discurso-contestación del Excmo. Sr. D. Enrique Lafuente Ferrari**

Destaca el discurso del pintor, le da la bienvenida y realiza una breve biografía del nuevo académico: Nació en Valencia en 1903. Su padre era hijo de un químico alemán, Otto Alberto Stolz Schürmann, que vino a establecerse en España con la incipiente industrialización. Su hijo fue pintor: Ramón Stolz Seguí, compañero de Manuel Benedito, que le representará en su taller. Deslumbrado por Sorolla, entró en la vía del exaltado realismo lumínico, delirante de sol. Luz y color era la consigna de los seguidores del maestro. Será paisajista. Gran viajero de Europa: París, Alemania, Londres. Murió prematuramente con cincuenta y dos años. Antes de morir, su hijo ya era su mejor y más apasionado discípulo. Asiste a las tertulias en el taller de su padre con artistas que han estado en la Roma de Fortuny; el París de Renoir o de Domingo, que conocieron a Lenbach o a Von Marées. Conoció a Pinazo, a Sorolla y su círculo, escritores y políticos de todo matiz, desde Blasco Ibáñez a canónigos de la catedral de Valencia o escuchar la guitarra de Francisco Tárrega.

Habla de la pintura valenciana y los grandes artistas que han surgido en esa tierra sin reconocimiento. Destaca a Pinazo como el mejor pintor de su tiempo, con premios tardíos y gloria póstuma, por el que sintió devoción e inspiró su vida de artista al joven Stolz.

A la herencia de su padre habría que añadir la herencia de los Viciano, a los que se cree procedentes de Italia, una familia de tallistas, imageros y escultores, cuya dedicación al arte se puede remontar al siglo XVIII. Su tío Tomás Viciano se especializó en la talla ornamental y José Viciano tuvo brillante carrera como escultor, pero fallecieron jóvenes.

Entre 1917-1922 tuvo que estudiar una carrera técnica con estudios matemáticos y químicos, en la Escuela Industrial de Valencia. Conseguiría una sólida base científica para el estudio de la técnica de los colores y sus aplicaciones a la pintura, que él luego amplió por su cuenta en Francia y Alemania.

En 1922 consiguió que su padre le permitiera estudiar en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, coincidiendo con Dalí. Fue dirigido por Manuel Benedito, continuador de la Escuela valenciana. Otros maestros que habría que citar: Felipe Peyró, humanista, bibliotecario, viajero y poliglota, su padrino de pila, su amigo y consejero en su juventud que orientó con su saber y criterio, su formación literaria y cultural. Otra personalidad a destacar por su amistosa influencia en Stolz es, el pintor Anselmo Miguel Nieto, quien le estimuló su incansable curiosidad por el estudio de las técnicas pictóricas, y le introdujo en el ambiente artístico y literario de Madrid, especialmente en las tertulias del café Levante de Valle Inclán y Ricardo Baroja.

Su padre fallece en 1924 en plena etapa de estudiante de arte. Tuvo que renunciar a becas y pensiones. Tenía que trabajar, pero no renuncia a completar su formación. A sus expensas, alternando el estudio y el trabajo, viaja por Europa entre 1925 y 1935: Francia, Bélgica, Holanda, Alemania y años después Italia. Conoció y vivió los años de entreguerras, la vida intensa del París de los 20 y 30, el de los *ismos*, de los talleres de Montparnasse, de la esclavitud de los marchantes que ayudaban y explotaban y a la vez, a los pintores jóvenes. Alternaba estancias en París y Benicasim, donde en su estudio realiza las pinturas para sus marchantes de París. Mientras se ganaba la vida pintando, seguía especializándose en la técnica y la química de los colores, interesándose por las nuevas orientaciones que iniciaron Ostwald, Berger, Eibner o Laurie y reuniendo una biblioteca especializada. Formación que le llevará a la enseñanza.

En 1932 fue designado profesor interino de la Escuela de San Fernando y lo siguió siendo hasta que en 1943 consiguió por oposición la Cátedra de Procedimientos Técnicos de la Pintura.

“Absorbido por sus viajes, sus estudios y el ejercicio diario de la pintura, Stolz no tuvo tiempo de atender a cultivar ese curriculum de las medallas y premios, que parece ser la única y obsesionante preocupación de los artistas de nuestro país. Ramón Stolz vió pasar su juventud sin acudir a las Exposiciones Nacionales; cuando, por excepción, se decidió a enviar un cuadro a la

de 1936 — la de los tristes destinos — quedó frustrado el certamen, sin que llegase a dar su fallo el jurado, al estallar, días después de la inauguración, la guerra civil española.“ Decidió no concurrir más a ninguna exposición. Terminada la guerra ya se sabía que Stolz era una de las pocas autoridades que en pintura al fresco, existían en España y le llovieron encargos. Desde 1940, acometió la restauración de algunas bóvedas de Goya y de Bayeu, en el Pilar de Zaragoza. Siguieron encargos de catedrales, iglesias, fundaciones y arquitectos. Desarrolló una enorme labor de pintura mural, durante quince años con escasa resonancia en la prensa, más preocupada por las exposiciones.

Stolz fue fiel a su formación y a sí mismo, al seguir el camino más difícil, ... en nuestros días tan dados a celebrar el acierto fragmentario o la simulación atrevida y tantas veces irresponsable.... Stolz supo asumir, con dominio y maestría, insignes y desatendidas tradiciones, en términos válidos para la pintura mural de nuestros días.

La Junta de obras del Pilar le encargó la pintura de la gran bóveda sobre el Coro Mayor de la basílica zaragozana. En 1940 le encomiendan restaurar parte de la gran bóveda de Palomino en la Basílica de los Desamparados de Valencia. También le encargan la bóveda al fresco de la Capilla de la Comunión y el apostolado al óleo y el lienzo alegórico de la misma capilla (1942-43). En Madrid, en 1943 pinta el fresco de la Capilla de la Escuela de Arquitectura, le encargan los frescos para la Iglesia del Espíritu Santo, “una de sus obras más completas y representativas”. Stolz, parece demostrar su preferencia por este trabajo, al presentar como pieza de recepción a la Academia, una de las bellas pinturas preparatorias para dichos frescos. Un “estudio al óleo para la composición en la que la pecadora Magdalena unge los pies de Cristo, realizada en el tercer tramo del lado del Evangelio de la iglesia.” Una de las escasas veces que acudió a un certamen fue al concurso para los frescos de la Capilla de San Isidro, en Aranjuez. A esta obra siguió en 1950 una de las más vastas realizaciones de Stolz, la pintura de la gran cúpula en la iglesia votiva de Pamplona. Realiza con igual fecundidad que las grandes composiciones religiosas o históricas, los temas profanos: en 1951 pinta la serie de paneles al fresco del Salón del Trono del Gobierno civil de Santander o la decoración mural al óleo, con asuntos de la Odisea de Homero, en un palacio privado de Barcelona o los frescos del salón de fiestas del Ateneo de Valencia, de 1954. Continúa enumerando encargos. En la actualidad, prepara para realizar al fresco: las pinturas del Salón de Fueros del Archivo Municipal de Valencia y la decoración al óleo del gran salón de la nueva Casa de la Moneda, en Madrid.

Se hace también referencia a los métodos de trabajo de Ramón Stolz. Tras las primeras manchas o apuntes para fijar su idea inicial, elabora en bocetos la ordenación de sus composiciones y luego en mayor tamaño, antes o después de realizar el cartón definitivo, detalla, en innumerables dibujos y estudios parciales al temple o al óleo, cada una de sus figuras o fragmentos, dibujos y estudios que tienen por sí mismos valor sustantivo de obras de arte. Esta enorme preparación preliminar le permite trabajar en el andamio con gran rapidez. El abordaje de estos problemas y su preocupación por la técnica pictórica, le ha llevado al estudio de los grandes fresquistas del pasado: los restos de la pintura pompeyana, los grandes decoradores del Renacimiento o del siglo XVII, Palomino, Tiépolo o Goya. De ello ha escrito estudios esclarecedores de los temas que ha tocado.

Concluye diciendo que en la Escuela de San Fernando contribuye a dar una base firme de sólida cultura técnica a las nuevas promociones de artistas. En sus clases además de sus alumnos cuenta como oyentes extraordinarios, a pintores ya hechos que quieren completar su formación deficiente, así como artistas y becarios de otras naciones.

Notas biográficas de Don Ramón Stolz Viciano

**21.- Discurso de ingreso del Excmo. Sr. D. Eduardo Martínez Vázquez: *La pintura de paisaje y su gozoso recreo espiritual***

Leído con motivo de su ingreso el 18 de enero de 1959

En primer lugar agradece su elección y pide disculpas por el retraso, pero justificado, a causa de una enfermedad y a continuación rinde homenaje a sus antecesores: José Ramón Zaragoza, que murió electo y en especial a Francisco Llorens, paisajista insigne, amigo y compañero.

Dedica también un recuerdo filial a Muñoz Degraín, su maestro. Dice que consiguió de sus alumnos una adhesión espiritual a sus conceptos y un asombro al contemplar en sus obras inmortales toda la exaltación de su ímpetu creador. Le considera el gran pintor del siglo XIX español y declara su afinidad en la concepción artística. Martínez Vázquez comenta que quería pintar las cosas no como se mostraban ante él, en su realidad, sino el alma que de ellas surge. Manifiesta su deseo de crear arte plasmando en el cuadro lo que le inspira el entorno. Cualquier motivo, día, hora o lugar es propicio para elegir el tema que luego el artista refleja según su peculiar estilo. Porque para él, el auténtico artista no es el que copia lo que ve, con exactitud fotográfica. La creación artística no copia la Naturaleza, sino que la exalta.

En el texto justifica la pintura del paisaje. Crear el estado natural del campo, por encima de las técnicas, el color, transmitir su grandeza y majestad.

No importa el grupo donde se le clasifique, para el artista, lo importante es haber sido fiel a sí mismo. En la obra de todo creador queda la influencia del medio en que se vive. Con el paso del tiempo, se evoluciona pero no en lo esencial, sino en la forma externa. Desde los primeros pasos de exaltación romántica hasta el momento actual, se han sucedido infinidad de conceptos y teorías en la historia del arte. Incontables las tendencias, los manifiestos, los *ismos*.

El artista capta unas sensaciones que refleja en la obra y excita sentimientos en el espectador. Los valores humanos son eternos, los mismos antes y después de Grecia. El arte es vario y múltiple por lo que no se puede aspirar a una única fórmula.

Para concluir, se dirige a la corporación reconociendo a la Academia como el puente de la ortodoxia, necesario por donde no se interrumpe el camino donde surgen insospechadas simas.

**Discurso-contestación del Excmo. Sr. D. José Francés**

Inicia su contestación refiriéndose a lo acertado del recipiendario rindiendo tributo a los paisajistas Francisco Llorens y sobre todo, Muñoz Degraín, al que denomina el patriarca de la escuela de paisajistas de principios del siglo XX. En torno a él, se agruparían artistas que fijarían estilos personales.

Del discurso de Martínez Vázquez dice que es fiel a su limpia trayectoria artística y opuesta a la angustia espiritual contemporánea. El nuevo académico aprendía de su maestro, los temas, la integridad dramática y su concepto cromático. Pronto alcanzó su propio magisterio. Señala que dedica su pintura a los paisajes de Castilla la Vieja pero también algunas visiones de Andalucía, Vizcaya y Extremadura. No es de los que toma notas del paisaje y luego lo trabajan en el taller. Mantiene un contacto directo al aire libre desde el principio al final. Es un gran constructor que conoce el oficio y siente su arte.

En referencia al cuadro que dona, dice que con él testimonia una de las facetas de su pintura, la del concepto romántico del paisaje. Martínez Vázquez no olvida que el paisaje, además de reflejar la reproducción de la naturaleza, puede ser una expresión poética y un espectáculo.

Son de alabar los paisajes coloristas, lumínicos y lugares concretos, expresados desde la exactitud naturalista a las imaginaciones más delirantes. Pero el paisaje moderno había relegado la sugestión romántica. Martínez Vázquez sabe que el paisaje, además de reproducir la naturaleza, además del estado anímico que define Amiel, puede ser una expresión poética y un espectáculo. Lo demuestra con tal convencimiento, que hasta los que no comprenden su pintura, la califican de “escenografía”. Ello no es un defecto, pues son infinitos los escenarios que ofrece la naturaleza, donde se pueden imaginar episodios muy diversos.

Reproduce el cuadro que dona: *Casas centenarias del Júcar (Cuenca)*



## **22.-Discurso del Excmo. Sr. D. José Aguiar García: *Breve análisis de la angustia en el arte contemporáneo.***

Leído con motivo de su ingreso el 19 de febrero de 1961

Agradece su elección y recuerda a su antecesor Ramón Stolz, amigo y también muralista. De Stolz, dice que realizó una labor ingente y que su producción de los quince años posteriores a la guerra, le podría consagrar como un gran pintor. “Una sabia distribución de trabajo — el fresco lo requiere — un perfecto conocimiento de la técnica, una laboriosidad y dedicación constantes, asistido todo ello por una vocación y un talento de pintor, otorgaban al artista el logro de lo más difícil: de la obra magistral en su unidad, claridad y concepto con insobornable fidelidad a sí mismo.” Hace alusión a su conocimiento técnico. De rigurosa formación científica, fue muy crítico con los nuevos materiales a los que tenía acceso el pintor, pues suponían su destrucción a corto plazo. En su cátedra, quiso transmitir sus conocimientos a sus alumnos. Su preocupación por la obra le lleva a un dibujo acabado y resuelto, elaborado en croquis con morosidad aparente, pues en el muro, su rapidez es asombrosa. Fue un enamorado de la obra bien hecha.

### *Breve análisis de la angustia en el arte contemporáneo*

Dice que hablará de su experiencia propia. Que traerá una vocación de alegría intelectual y de fe en los destinos del Arte español.

#### *Los tópicos sobre la Academia*

Dice que llega de fuera, donde hay muchos tópicos antiacadémicos y que examinará brevemente tres. “La Academia, se dice, pertenece a una cultura de nostalgias”. “¿Por qué no vive la inquietud de lo actual?” y de otro lado, aun reconociendo la solvencia de sus miembros, ¿cuál es su eficacia como corporación en la vida artística?

Dice que “cada corporación es un proyecto de realizaciones mejor o peor logrado según las circunstancias”. Cree que lo importante es la inteligencia — la Academia — en el vértice mismo de la ilusión y la nostalgia. La Academia renueva sus hombres siendo fiel a su ser y naturaleza y el tiempo genera su historia. La Academia por su naturaleza no puede cambiar unos valores inmanentes de cultura, ligados al hombre como valor permanente. La cultura es la búsqueda de esos valores. Es la guardiana de la continuidad, no del pasado. Marca un cauce por donde se renueva el río. Cita a Ortega en su libro *Ideas y Creencias* (1934) cuando dice entre otras cosas que “Olvidar el pasado, volverle la espalda, produce el efecto a que hoy asistimos: la rebarbarización del hombre”.

La gran ambición de lo humano es poder parar el mundo en el “ahora”.

Aguiar se refería al miedo del artista a que se le relacione, lo más mínimo, con el pasado.

#### *Consideraciones sobre la angustia*

Empieza diciendo que la angustia parece un factor común del Arte contemporáneo y es por algo. Va unida a una filosofía muy de hoy. La angustia, que denomina morbosa, dice que es el ansia demoníaca de ser y alcanzar lo que no se es, lo que no se puede ser y lo que no se tiene. El proceso normal de la angustia en la creación espiritual es como el parto con dolor. El resultado es su obra que necesita de una forma, pues si no, no es Arte. Lo nuevo es el fluir de lo auténtico. El tiempo determinará su riqueza y continuidad.

#### *Lo colectivo y lo experimental*

“Lo característico de nuestra época es el signo de lo colectivo no ya como clima, sino como creación común reiterada y unánime” El artista debe retorcer su proyecto para integrarlo en lo colectivo.

“En principio, lo experimental en Arte, excluye lo colectivo y, sin embargo, vivimos bajo su signo....lo experimental es ya, en sí, el destino de nuestra época; pero que, además todo ello es el verdadero Arte nuevo y que sus postulados son los del Arte del futuro.”

### *Lo “nuevo”, lo ya hecho y las Formas*

Lo nuevo, ahora, es lo inusitado y distinto. Es su forma lo que determina entonces su novedad. El artista tiene el sagrado deber de [transferir la angustia] a valores estéticos, éticos, humanos, y universales.

### *Evolución y representación*

Que el arte ha tenido y tendrá un proceso evolutivo es indudable, pero hay que ponerse de acuerdo sobre el concepto de evolución. Lo que no ve claro es la identificación de la evolución con el avance y el progreso. En los últimos años, se ha considerado avanzado, seguir al Arte rupestre o los grafismos negros y se ha considerado tradicionalista o académico seguir el concepto o las simples formas del pasado inmediato. Genéricamente, sólo asistimos a una cierta continuidad en el proceso de descomposición de las formas a espaldas de toda referencia objetiva. Casi han significado lo mismo destrucción que libertad y aún que personalidad. El fin de este camino era la descomposición integral, la abstracta y arbitraria concepción del mundo. Es cierto que no existe un movimiento artístico que, como tal, no tenga una razón de ser; pues nace y muere por algo: los “ismos” siempre fueron una reacción.

Sugiere que se ha achacado a la Academia el parar el tiempo y la Historia en nombre de la libertad. Sin embargo, dice que no hay nada más efímero que el escándalo, porque con su reiteración ya no lo es.

Todo lo que el hombre, como tal, es capaz de sentir, puede ser expresado plásticamente siempre que exista adecuación entre la idea y la técnica.

Según Leonardo, las huellas de humedad de un muro serán alusiones imaginativas, no arte. No se puede suplantar la mano creadora obediente, no al capricho, sino al dolor que la crispa con un latido de humanidad.

### *Lo nuevo, lo personal y la libertad*

El artista tiene esa hermosa primogenitura de la creación y su deber, como su dicha, es estar atento a ella. La idea de que todo está hecho no resiste al análisis. Al día siguiente de morir Velázquez o cualquier artista, ya no quedaba nada que hacer en su arte y, sin embargo, la Historia ha continuado la estirpe de los grandes creadores. La ruta del hombre hacia la Belleza es infinita. Angustia por alcanzar la personalidad. El estilo no es la personalidad, sino al contrario. El artista se pregunta, si una experiencia de unos sesenta años de destrucción de las formas representativas de lo real o de lo irreal inteligible (y ello en nombre de la libertad) ha dado más personalidad al artista contemporáneo que el acatamiento de ciertas leyes al artista clásico. Dice que con pocos temas y un mayor o menor rigor expresivo, inexcusable siempre, el creador del mundo antiguo hizo, sin proponérselo, un arte eminentemente personal, mientras que, con un total libertinaje de temas y formas, el artista actual se acerca a la producción internacional en serie. Ningún gran artista, en ninguna época, dejó de decir lo que quiso y como quiso. En nombre de la libertad del Arte estamos en un internacionalismo gregario e intolerante. Se pregunta dónde está la libertad en el Arte hoy. Opina que combatimos siguiendo un slogan de fuera, al Arte de Estado, en nombre de la libertad del Arte.

### *La incompreensión y lo minoritario*

Se abusa de la idea de que los grandes no fueron comprendidos en su tiempo. La obra de arte tiene dos metas ambiciosas: universalidad e intemporalidad. Toda gran creaci3n lleg3, llega y llegará a una amplísima y total área humana.

### *La fe en el esfuerzo*

Declara su infinita fe en el mundo del espíritu. Este es el antídoto de la angustia. Donde hay luz, hay sombras que únicamente son disipadas por la Luz Suprema. La cuesti3n es crear un ámbito espiritual por el camino del conocimiento. La juventud mira hoy el esfuerzo como una expiaci3n, porque el artista contemporáneo se evade de él, del esfuerzo como si fuera un tributo innecesario o como un pecado. El clásico llegaba, sólo en parte, a algo semejante; pero después de un largo periplo en busca de la unidad y de la síntesis. Lo más hermoso del esfuerzo está en él mismo, como actitud de entrega, humildad y santa continuidad. La angustia, nuestra angustia, se debate siempre entre la impotencia, la desesperaci3n y la esperanza, y frente a ella no hay remedio más seguro que la amorosa humildad de ese esfuerzo que salve y redime.

### **Discurso-contestaci3n del Excmo. Sr. D. Enrique Lafuente Ferrari**

Agradece que le hayan encomendado contestar el discurso pues fue uno de los que propusieron al nuevo académico. Le parece acertada su elecci3n por su copiosa labor y el aliento original de su pintura. Los datos biográficos los reservará para un apéndice del discurso y prefiere dedicar estas palabras a realizar una caracterizaci3n de Aguiar y de su arte y a comentar las ideas que ha expuesto en su disertaci3n.

Señala que al recipiendario no le faltan grandes triunfos pero que está de acuerdo con él, en que el valor estético de una obra no se mide en una serie de triunfos, que para algunos, no deja de ser su único objetivo en el esfuerzo. Los poderes de José Aguiar, son sus obras y su obra en conjunto, es una de las más vastas y de mayor aliento producida en la pintura española contemporánea. Por la potencia y calidad de su producci3n, es el más indicado para suceder a Ramón Stolz, y Lafuente se une al homenaje de Aguiar, a su antecesor, recordándole como “insuperable maestro e inolvidable amigo”. Destaca su pasi3n de pintar tanto en sus murales como en sus cuadros de caballete, en la composici3n y el color. Una poderosa elaboraci3n mental, un deseo de superaci3n, y una vasta cultura, rigen la ejecuci3n de su obra. El impulso de sus ideas y de su trabajo es tal que figuraci3n y representaci3n van unidos. Siempre muy preocupado por los problemas técnicos, no descuida ni el menor detalle. Primero trabaja sus bocetos y su materia después, hasta obtener el resultado buscado. Cuando se clamaba por la vuelta al orden y la primacía de los valores plásticos frente a las distorsiones del cubismo, quiso crearse una disciplina, buscando una construcci3n monumental de la forma, basada en el rigor de un dibujo que impresionaba en los desnudos que pintó por los años 20. Pero los valores plásticos por sí mismos no podían satisfacer como meta final a un artista de poderosa imaginaci3n. Aguiar siempre soñó con grandes composiciones porque aspiraba a verter en ellas un aliento poemático y una simbolizaci3n de su tiempo, que no cabían fácilmente en la limitaci3n habitual del cuadro de caballete. De otra parte, porque las materias ricas, las calidades raras y vibrantes del color, le atrajeron desde muy pronto. También las utilizó en sus cuadros menores de naturalezas muertas, desnudos como el que ofrece a la Academia, retratos y paisajes. Sus grandes ciclos se iniciaron en 1934 con *Friso Isleño* para el Casino de Tenerife, donde la fuerza de plasticidad es evidente y además le sirven para las simbolizaciones figurativas del país canario. Es un tema que repetirá en versiones muy distintas. Sin embargo, sus murales posteriores a la guerra, muestran cada vez más un dramatismo que refleja el impacto de nuestra época en el artista. Simbolismo y dramatismo, son inspiraciones entre las que oscila. Su plasticidad se desarrolla en el expresionismo porque su cromatismo no se mueve en la complacencia sensual sino en la elocuencia de la materia trabajada con la brocha, el pincel

o la mano, como lo hacía el genial Goya. El arrebató expresivo de Aguiar está más cerca de Van Gogh, con sus espesos surcos o su licuada pasta. En la obra de Aguiar se advierte, la épica concreción de su reacción ante el mundo y la época dura y atormentada que le ha tocado vivir. No puede extrañarnos que esas experiencias y preocupaciones formen parte de sus reflexiones y su teorización, como lo prueba su discurso. En sus conversaciones están presentes sus preocupaciones pictóricas, enriquecidas con lecturas y reflexiones personales sobre estética.

A continuación, comenta algunas de las ideas que ha expuesto el nuevo académico en su discurso: En primer lugar se hace eco de la preocupación por la eficiencia y el prestigio de la Academia. Para Lafuente, la Academia es una corporación formada por hombres. Mantener su prestigio se determina en las elecciones de nuevos miembros. Pero la Academia es una corporación oficial que el Estado creó para su asesoramiento, en lo que a las Bellas Artes se refiere. En esto, los medios de acción de la Academia, han mermado mucho desde su creación. Hoy ya no piensa nadie que la Academia deba ser definidora de la estética oficial ni que deba encauzar de forma dogmática la enseñanza de las Bellas Artes. También es cierto que una corporación que elige sus miembros entre las figuras más representativas de los valores nacionales en la práctica artística, la crítica y la historia de las Bellas Artes, debería tener una cierta influencia sobre la acción estatal en materia de arte. No obstante, Lafuente Ferrari reconoce que los que pertenecen a la corporación, saben cuánto se trabaja en esta materia pero surgen nuevas iniciativas que ignoran la autoridad y la tradición, además del desinterés de la Academia. Conseguir una adecuación entre los fines y los medios es la tarea en que la Academia está siempre empeñada.

Su tema principal de disertación es la situación de angustia y desorientación en que el artista se encuentra ante su deseo de expresarse y expresar su tiempo. Lafuente dice que no puede más que limitarse a unas escuetas reflexiones sobre tan vasto tema.

La angustia del artista es la misma que la de cualquier hombre ante la crisis actual. En un mundo con graves acontecimientos históricos, descubrimientos científicos sorprendentes, advenimiento de nuevas mentalidades y nuevos pueblos hasta ahora no imbricados en la cultura, hacen surgir y provocar la necesidad de rectificar estructuras. Tiempo de crisis, arte en crisis. La cuestión ahora es saber lo que se debe salvar. Los artistas que no sienten angustia ante los caminos a seguir, no expresan su época sino que son supervivientes. La Academia tampoco debe ser una superviviente o una minoría resignada a pertenecer a su tiempo. Nadie elige el tiempo en que nace, pero inexorablemente pertenece a él. El que se olvide de ello está expuesto a quedarse aislado. Aquí reside uno de los males del arte de hoy, en las vanguardias y en las retaguardias. Aguiar no se encierra en sí mismo, sus obras nos hablan del dolor, la tragedia y la angustiada situación de nuestro tiempo, el pintor lo siente y lo expresa en su arte. El hombre de hoy, cada vez más colectivizado, pero en el fondo cerrado en sí mismo, debe aspirar al diálogo, a la comunicación. Los artistas de hoy en su culto a la personalidad aspiran a la genialidad y según André Malraux, todos los genios son póstumos, por lo que aquellos que creen edificar su genialidad en vida, sobre barro edifican. Los pintores de hoy se han concentrado especialmente en la sola calidad de la factura y en la expresividad nuda del color, parecen ignorar que los más grandes pintores como Tiziano, Rembrandt o Velázquez, alcanzaron en esta dirección las más altas metas. Un fragmento de sus pinturas adquiere las más bellas calidades suntuosas a que aspiran hoy algunos pintores abstractos, esas calidades sirven a la figuración. Sin embargo, en el arte moderno, el fragmento se convierte en el interés central. De acuerdo con unas palabras que reproduce del crítico inglés, Thomas Bodkin, Lafuente interpreta que la pintura no representativa concentra su objetivo estético, pero empobrece sus posibilidades. El pintor tiene que elegir entre las episódicas bellezas de ejecución y de materia del arte abstracto, y la figuración que comunica a través de la expresividad, para ello cuenta con la fuerza de la tradición. Dice que en el arte moderno se puede hablar de la rebeldía del fragmento. La rebelión de lo subordinado a lo esencial. Lo esencial es lo humano. Para Aguiar, la rebeldía es en realidad la nostalgia de la jerarquía auténtica. Por tanto no se puede proponer una jerarquía falsa. Para empezar en arte no hay dogmas inmutables ni fórmulas eternas, así lo podemos ver con la perspectiva de la historia. Según Marangoni no se pueden ignorar las conquistas

modernas de la pintura —de las que Tiziano y Velázquez son precursores— en cuanto a la economía de medios, a la intensidad, al poder de sugestión y de alusión, evitando lo insistente y aburrido. Si el lenguaje artístico debe ser de su tiempo, no puede permanecer mudo a la tradición, al respeto de los valores humanos y morales insuprimibles.

Termina diciendo que se adhiere a las palabras de Aguiar y que el artista no puede dejar de escuchar la voz de su época y sin dogmatismos, reconocer la necesidad de un arte en el que la humanidad no esté reñida con la libertad, en que la autenticidad sea compatible con la tradición.

Noticias de la vida y las obras de José Aguiar

Se reproducen tres cuadros. Delante del discurso: *Crucifixión*. Detrás: *Desnudo*. Después del discurso de contestación: *Composición de los monstruos y los ángeles (Apocalipsis)*

### **23.- Discurso del Excmo. Sr. D. Luis Mosquera Gómez: *Elogio de Eugenio Hermoso***

Leído con motivo de su ingreso el 12 de enero de 1964

En primer lugar agradece el honor de su elección y promete servir a la Academia. Recuerda a otros artistas gallegos académicos Francisco Llorens y Fernando Álvarez Sotomayor. Dedicar unas palabras a su primer maestro Román Navarro.

Aclara que al ocupar el puesto de Eugenio Hermoso, las palabras que le va a dedicar no se deben a una obligación protocolaria sino a la verdadera admiración que siente por su persona y sus obras. Realiza un repaso biográfico de su antecesor y señala que la esencia del arte personal de Hermoso está en el paisaje de su tierra, Extremadura, de donde toma su inspiración. Sus musas son la sencillez y la poesía, y a ellas fue fiel durante toda su vida. De sus modelos aldeanos, obtuvo la belleza humilde cantada por el color que diferenciaba sus cuadros, afirmando su personalidad de pintor. Los jóvenes no siguen sus caminos, pero le parece al recipiendario que suele ser frecuente que la juventud reaccione contra todo y más cuando se mira con prejuicio al pasado más cercano, por lo que deberá pasar tiempo para que se le enjuicie sus valores auténticos y perdurables.

Se refiere al panorama de la pintura de finales del siglo XIX en que se gesta esta pintura. Considera que en España la mayor parte de la producción artística la regían dos imperativos: el realismo naturalista y el buen oficio. En aquellos años aún se hacía pintura histórica. La aportación de Hermoso es su amor a la naturaleza como fuente del arte y esa vuelta a la verdad de una España vista con nuevos ojos, abandonando la retórica. Su originalidad la considera comparable con cualquier osadía de composición, color o de materia informalista. Seguidor, pero no imitador de las lecciones de los grandes maestros de la tradición española: Velázquez, Zurbarán o Goya. Lo aprendido de ellos no asomaba para nada en el artista de Fregenal. También queda libre de la influencia de los maestros que pesaban en el momento en que él empieza a pintar: Sorolla, Zuloaga, Anglada, López Mezquita o Solana. La actitud de Hermoso, como sus contemporáneos, era de sencillez, nunca complicó sus teorías artísticas. Le parece que relacionar la pintura sencilla de Hermoso con los problemas del arte contemporáneo es un contraste muy violento

Mosquera comenta que va a hacer unas consideraciones de la pintura del momento para comprender y gozar la pintura de Hermoso. Cada época o generación piensa, desde la rebeldía, que va a aportar horizontes nuevos al arte. Desde el impresionismo aparecen figuras como Cézanne, Van Gogh y Picasso, por ejemplo. Los tres se polarizan hacia distintas metas. Cézanne, sin excesivas preocupaciones teóricas pero lleno de inquietudes, quizás causó el mayor impacto a los figurativos de hoy. Van Gogh, con sus colores puros y apasionados, exalta su calidad expresiva y, por último, Picasso, el gran ecléctico, revelándonos caminos nuevos por los que viaja para saciar su inquietud. Piensa que la tragedia de los movimientos renovadores son los seguidores que se limitan a imitar a los iniciadores, dando lugar a la reiteración y al *manierismo*. Lo importante es que los que siguen la trayectoria iniciada, continúen la búsqueda y puedan enriquecer el camino iniciado por otro. La abstracción existió siempre, en otras épocas se consideraba falta de oficio cuando el artista llegaba a una abstracción para acusar el estilo. El término, no se puede desligar totalmente del término figuración. El arte no tiene que explicarse

pero para ser percibido debe revelar algo. Movimientos renovadores siempre los ha habido y los tiene que haber y sería absurdo negar por sistema lo que estos puedan traernos. Por muy ecléctico que uno sea, se pueden rechazar o admitir ideas contemporáneas y seguir siendo actuales, de lo contrario sería una renuncia a la personalidad de cada uno. Vivimos un momento crucial en la historia del mundo. En lo que va de siglo se han producido dos grandes guerras lo que hacen vivir a la humanidad en estado de inquietud constante. Esta angustia es normal que se refleje en todas las manifestaciones del hombre y el arte es una de ellas. Las manifestaciones plásticas son consecuencia del medio en el que se producen.

Concluye sus “mal hilvanadas divagaciones” con el deseo de que recordar a Hermoso pueda transmitir un mensaje de paz y gozo.

### **Discurso-contestación del Excmo. Sr. D. Enrique Lafuente Ferrari**

Agradece el encargo de contestar al discurso de Luis Mosquera a quien le une lazos de amistad. Destaca que además de entregar una obra de sus pinceles ha dedicado un amplio homenaje a su antecesor, rehuendo extenderse sobre sus convicciones estéticas o sobre los principios que han guiado su carrera en el mundo del arte. La distinción y la modestia del nuevo académico le llevan a Lafuente a referirse, en oposición, a los artistas vanidosos y engreídos de sus realizaciones, que entran en dura competencia en la sociedad, y para conseguir llamar la atención, utilizan canalizaciones de autorreclamo que resultan escandalosas. El abuso de las técnicas comerciales hace, que para llamar la atención de la gente, se exagere hasta extremos a veces lamentables. Nada se perdona en el campo del arte, para destacar y atraer clientes. El éxito y la popularidad revierten en los ingresos. El comercialismo lo invade todo incluso los mundos del arte, la literatura y la ciencia. Incluso dice que estamos tan acostumbrados a los prefabricados que hemos visto como ha pasado a primer plano el uso del calificativo *auténtico* para expresar exactamente lo contrario, por lo que el adjetivo va perdiendo la significación por su uso ilícito.

Sin expediente llamativo es “uno de los más calificados pintores en el difícil género del retrato.” En el retrato ha sobresalido desde joven pero también pinta naturalezas muertas. Pintor de vocación precoz, pues ya a los ocho años se ejercitaba en el dibujo y en la pintura bajo la dirección de Ramón Navarro, en su ciudad natal, La Coruña. Estudio en la Universidad compostelana sin abandonar la pintura. Completaría su formación en Madrid, para después viajar a París donde durante varios años tuvo estudio. Asistió a academias libres y convivió con los ismos. Aprendió mucho pero no se “enganchó” a ninguno de los movimientos efímeros que conoció. En 1931 termina su experiencia parisina y se establece en Madrid, donde establece su estudio, aunque seguirá realizando viajes fuera de España. Acude a las Exposiciones Nacionales completando su currículum de premios rápidamente, hasta obtener la primera medalla en 1945. Con Mosquera, continúa en la Academia la tradición de grandes retratistas, como continuación del desaparecido maestro Benedito uno de los más importantes representantes de nuestro país y nuestro tiempo. La tradición española se caracteriza por el tipo de retrato sobrio, concentrado, más atento a la personalidad del modelo que a las retóricas de la idealización, los toques de fácil valentía o los efectos brillantes o baratos. La nómina de sus retratados es vastísima y de muy diversos estratos sociales, adaptando los modelos a su estilo. Destacan en su producción, los que ha pintado con el impulso de desear immortalizar a ilustres figuras de la ciencia, de la literatura o del arte de nuestros días. Captados con visión serena y humana.

Tenemos la prueba en la pieza de recepción. Presenta el retrato de un gran maestro, miembro de esta Academia. Desde que fue elegido para formar parte de la Academia, Mosquera pensó ofrecer a los Académicos en este acto, la efigie de Manuel Gómez-Moreno. Eminente historiador, arqueólogo, epigrafista, numismático, escritor y maestro, representado en su noble ancianidad. Es un retrato íntimo y no enfático. Pintado en su medio habitual, en su casa, sentado en su sillón frailer del despacho. Entre sus manos, un ejemplar de antigua cerámica, un vaso griego, su mirada concentrada. Es la imagen de don Manuel, una vida dedicada al estudio y a la pasión por el arte.

Don Enrique quiere dedicar unas palabras, al discurso de Mosquera. Generosas, porque al aludir a la noble tradición pictórica en la que se ha formado y a la que es fiel, se refiere a la vez en comprensivos términos, a las orientaciones del arte actual. En cada época, se produce un arte ligado a sus circunstancias y esto es inevitable. Sin renegar de las raíces de su actitud ante el arte, Mosquera admite que otras generaciones busquen caminos nuevos de expresión de acuerdo a sus sentimientos. Será el tiempo, el que tamizará lo valioso que se incorporará a la tradición del arte y dejará en el olvido lo inútil. El nuevo académico dedica su discurso a elogiar el arte de su antecesor Eugenio Hermoso, que supo llevar en su pintura la vida humilde del ámbito rural, alcanzando la fama y ocupando una cátedra en la Escuela y un sitio en la Academia de San Fernando. Pese a que el arte de Hermoso parece muy alejado de las modas actuales, el tiempo le hará justicia. En este sentido, Jacinto Benavente decía, que la posteridad inmediata es el juez más duro para las obras de arte y el latino Horacio, que muchas cosas renacerán que parecían caducas. Lafuente destaca su capacidad para alcanzar la belleza de las cosas humildes y saber expresar la emoción en sus cuadros.

Concluye de nuevo señalando la humildad del nuevo académico que en su ingreso hace un doble homenaje, por un lado a Manuel Gómez-Moreno, entregando su retrato y a Eugenio Hermoso, cuyo arte ha recordado en su discurso.

Se reproduce el cuadro donado por Luis Mosquera con el título: *Retrato del Excmo. Sr. D. Manuel Gómez Moreno*.

#### **24.- Discurso del Excmo. Sr. D. Enrique Segura Iglesias: Consideraciones sobre el retrato en la pintura.**

Leído con motivo de su ingreso el 14 de febrero de 1965

En primer lugar agradece su elección para poder ingresar en la Academia y expone que es “consciente de lo que significa la Academia como custodio celoso del buen sentido, el gusto equilibrado y la defensa de unos principios y verdades artísticas que están por encima de las fluctuaciones de los tiempos, las caprichosas tendencias de las modas y cualquier arbitrariedad estética. Lo que no quiere decir que la Academia se oponga a las innovaciones, sino que las vigila, valora y sitúa en el lugar que realmente les corresponde.”

Tiene un recuerdo para su antecesor Valentín de Zubiaurre a quien sucede tras el fallecimiento de Rafael Pellicer Galeote que no llegó a ocupar la vacante. También dedica unas palabras a su maestro de los primeros años, Gonzalo Bilbao.

De Zubiaurre dice que “perteneció a una de las generaciones más fecundas, en el dominio del espíritu, que ha tenido España en lo que va de siglo, y cuyos valores han dejado honda huella en las artes plásticas y las letras.”

Explica que ha elegido el tema del retrato, tan difícil y arduo para defenderle y darle la importancia que tiene. Con el texto quiere reivindicar el género que está subestimado e incluso despreciado por las vanguardias. Es frecuente también escuchar, que en los últimos cincuenta años, la pintura ha abandonado el retrato porque con la fotografía se puede conseguir con una perfección incomparable. El recurso que le queda al artista son las deformaciones expresionistas, la caricaturización intencionada o el simbolismo surrealista. En su opinión, son gratuitas, ya que no considera que exista tal crisis, ni estima que haya razones para proclamarlo. Lo cierto, es que no se quieren ver las calidades del buen retrato que lo diferencia del retrato mediocre, realizado según recetas rutinarias. Sin embargo, el auténtico retrato es algo más que la mera reproducción exacta de las facciones y unos rasgos; es una creación artística singular, dotada de vida propia. Nada tiene que ver esta labor de creación, con la servil imitación del modelo y la sujeción a unas reglas rígidas. Todos conocemos cuánta variedad de estilos, procedimientos y técnicas caben en la interpretación retratística, desde los geniales balbuceos y encantadora ingenuidad de los primitivos, hasta la perfección casi fotográfica de la escuela naturalista. Del uno al otro extremo, existe un amplio margen de libertad en el que el talento del pintor, su inspiración, gusto e inventiva puede conseguir un estilo personal. Como decía Miguel Ángel, el objeto del retrato es el hombre, que es cuerpo y alma. El cuerpo es algo material,

dotado de cualidades sensibles color y volumen. El alma es algo inmaterial, es lo que nos distingue a unos de otros. Se concreta en la captación de ese fluido misterioso, que irradia de los rostros y que es más que la simple ordenación de formas y rasgos. No es la forma de un rostro la que determina su personalidad, sino, lo contrario, la personalidad del sujeto determina la peculiaridad de su forma. Investigar esta personalidad, descubrirla, constituye el fin primordial del pintor de retratos.

### *Consideraciones sobre el retrato en la pintura*

Hace un repaso de los retratos desde tiempos remotos, pues desde siempre el hombre ha sentido el impulso de plasmar en líneas y colores la imagen de sus semejantes. Empieza por las distintas culturas griegas, romana, bizantina, y los grandes artistas desde Giotto hasta Goya pasando por Leonardo, Rafael, Miguel Ángel, Tiziano, El Greco, Rembrandt, Rubens, Van Dyck, Velázquez o Goya.

Finalmente recapitula sobre la estética del retrato. Concluye que, el auténtico, debe ser como el punto de intersección del mundo exterior u objetivo, al que pertenece el modelo, y el mundo interior o subjetivo del pintor. Quien logre resolver esa ecuación en el lienzo habrá logrado el verdadero retrato.

### **Discurso-contestación del Excmo. Sr. D. Francisco de Cossío**

Transmite su satisfacción al contestar el discurso de ingreso por sus vínculos de amistad con el pintor y por poder hacer públicos los merecimientos que el artista ha adquirido, fuera de las modas, siguiendo su vocación personal.

Sevillano de nacimiento, cursa sus estudios de dibujante y pintor en la Escuela de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, en donde ingresa con diez años, permaneciendo en ella hasta los veinticuatro. A esa edad toma parte en unas oposiciones de la Diputación Provincial, las gana y hace su primer viaje al extranjero: Francia, Bélgica y Holanda. A su regreso, permanece unos meses pintando en Galicia y Zamora y después, se instala en Madrid.

Como resumen de sus viajes, presenta su primera exposición en Sevilla, por lo que obtiene la prórroga de la beca un año más. Cuando esta se extingue, regresa a Madrid donde sigue estudiando y pintando en el Círculo de Bellas Artes. Se presenta al concurso convocado por la Junta de Ampliación de Estudios y viaja de nuevo a Francia, Bélgica, Holanda e incluye Italia. La Guerra Civil supone una pausa y retoma los pinceles a su término. Organiza su primera exposición en la sala Vilches y obtiene los primeros encargos de retratos como el de Antonio Ferro, ministro de Propaganda portugués, que le invita a celebrar una exposición en Lisboa. En 1945, consigue la tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes con el cuadro *Muñecos*. En 1948 consigue la segunda medalla con la obra y la primera en 1950 con un cuadro de composición titulado *Religiosos*. En 1950, presenta su primera exposición en París en la sala André Weil, consigue vender alguna obra, aunque en aquella época, París estaba en plena fiebre abstracta. Envía obras a las exposiciones colectivas de El Cairo, Venecia y a las bienales de Madrid, La Habana y a la de Veinticinco años de pintura española, en Lisboa. Por estas fechas, pinta la cúpula del panteón de los Duques de Medinacelli. Continúa su serie de retratos sin abandonar sus cuadros de composición, de paisajes y de naturalezas muertas. Realiza la pintura para el retablo mayor de la capilla de Puente San Miguel.

Se refiere al discurso de Segura, del que dice que ha elegido como tema el retrato, el género fundamental de su carrera artística y desarrolla un recorrido a través de los grandes retratistas de la historia de la pintura.

Cossío reflexiona sobre los momentos un tanto confusos que se están viviendo, con pintores que hacen cuadros con imágenes sin sentido real. Únicamente juega con la luz y el color y concede más importancia a la materia que a la forma. De esta manera, se rompe con la figuración, que siempre trata de reproducir la forma que nos ofrecen los seres y las cosas de la naturaleza. Cuando el lenguaje de la pintura no se entiende, necesita de explicación y para ello el crítico



recurre a puras divagaciones. Estas producciones que están más cerca de la pintura decorativa que de la pintura formal, nos podrían hacer pensar que en algún momento se puede acabar con el retrato. Realmente el retrato ha estado presente en la pintura desde sus inicios y la luz y el color son imprescindibles para pintar, ya que se presentan en la Naturaleza envolviendo la forma. Dice que no trata de polemizar con las obras informales pero el retrato como creación pictórica queda al margen de ese tipo de obras. El retrato dentro de la pintura formalista puede aparecer asociado a otros géneros como el paisaje. La persona humana ha sido siempre un elemento fundamental en la pintura, tanto en la pintura religiosa, como en la de historia, o costumbrista. En el caso del retrato como tal, se trata de reflejar a la persona, su parecido físico y espiritual. Tiene un poder de evocación muy penetrante. Tiene la capacidad de hacernos pensar en la persona que representan, su vida, su inmortalidad. Cuando por su valor pictórico el retrato llega al Museo, es estudiado tanto el valor artístico como la persona representada, aunque en algunos casos el retratado es desconocido.

Frente a la recapitulación que hace Segura en el tiempo del retrato como pintura, Cossío lo analiza como una vida pasada. Alude también a los retratos rodeados de objetos de todo tipo que cada trozo de lienzo pudiera ser en sí mismo un retrato autónomo.

Manifiesta que es difícil juzgar a un contemporáneo, el tiempo puede sacar a un artista del olvido o ser desdeñado por generaciones siguientes.

Enrique Segura se dedicó desde su infancia al dibujo y la pintura de forma constante, llegando a conseguir una personalidad independiente al margen de toda improvisación. Siguió siempre una línea hasta llegar a la maestría, conseguida por su insistencia en el dibujo, la base esencial de la pintura. Ha sido el trabajo continuado lo que le hace fácil la ejecución. La numerosa clientela le ha mantenido frente al caballete toda la vida, consiguiendo honor y fama. Ha sido una vida con plena dedicación al arte, al margen de las modas y huyendo del camino de la extravagancia. En ningún momento de su vida ha querido buscar lo nuevo y distinto, su preocupación era lo verdadero y permanente, con vocación de discípulo frente a los grandes maestros. Estudiando a los demás es cómo podemos encontrar nuestra personalidad.

Le da la bienvenida.

Se reproduce el cuadro que dona el autor: *Retrato de mi hija María Teresa*

## **25.- Discurso del Excmo. Sr. D. Juan Antonio Morales Ruiz: *Whistler a la sombra de Velázquez***

Leído con motivo de su ingreso el 23 de enero de 1966

En primer lugar agradece su elección y seguidamente dedica unas páginas de recuerdo a su antecesor Manuel Benedito, haciendo un recorrido biográfico. Entre los cuadros de Benedito destaca el *Retrato de su madre*, que figura en la Academia.

### *Whistler a la sombra de Velázquez*

Recuerda que en uno de sus viajes a Estados Unidos fue cuando descubrió a Whistler y su obra le trajo a la memoria a Velázquez, a quien el pintor americano estudió y copió. Esa influencia se encuentra en la obra de Whistler doce años antes que los impresionistas se interesaran por el pintor sevillano. Morales confiesa que son muchas las razones por las que poco a poco llegó a admirar al pintor americano. Por ello, justifica que hablará de este pintor que tanto aprendió de Velázquez. Hace un recorrido biográfico. Recuerda como el artista escocés, William Allen advirtió a la madre del joven Whistler de las disposiciones excepcionales de su hijo para el dibujo. Siempre tuvo por Hogarth una profunda admiración, le consideraba el artista inglés más grande de todos los tiempos. En 1855 llegó a París, año de la Primera Exposición Universal. A su familia le hubiera gustado que entrara en la Escuela de Bellas Artes, pero acudió al estudio de Gleyre. Coincide su llegada a París con el manifiesto lanzado por Courbet tras ser rechazado en la Exposición, y muchos jóvenes que también repudiaban el romanticismo, se unieron para fundar con él, la escuela realista. Whistler sintió mayor proximidad a los alumnos de Courbet

que a los de Gleyre. Gleyre era seguidor de David y los clásicos pero sus enseñanzas no carecían de originalidad, parecían revolucionarias. Por ejemplo, decía que era preciso hacer los tonos en la paleta antes de empezar a pintar, porque libre de la preocupación del colorido, se podía centrar la atención sobre el dibujo y el modelado; que el negro marfil es la base de todos. Unas enseñanzas que Whistler puso en práctica toda su vida. En Francia fue amigo de Fantin, Legros, Henri Martin, Drogüet, Ernesto Delannoy, Manet, Degás, Monet, Renoir y Cézanne. Durante esta estancia en París, formó sus métodos y gustos. Siempre fue admirador de Edgar Poe y Baudelaire ejerció sobre él enorme influencia: sus desdén por la naturaleza; el desprecio por los elementos anecdóticos; le sugiere el empleo de términos musicales para sus cuadros e incluso las propias excentricidades del pintor. No desprecia a los viejos maestros, visita el Louvre y surge su admiración por Rembrandt y la influencia de Velázquez. Se refiere al cuadro de la madre del pintor como uno de sus primeros retratos y también en cuanto al valor artístico. Piensa que debió de tardar bastante en pintarlo. Consigue la armonía perfecta de línea y color, fundida sobre la simetría entre el dibujo y la tonalidad general. Un ambiente limpio que transmite sensación de reposo y paz. Presentó el cuadro en la Exposición de 1872 pero fue rechazado, sin embargo, en el Salón de 1883 obtuvo un extraordinario éxito y una medalla. Llamaba la atención la maestría para obtener efectos tan atractivos por los medios más sobrios. Si para Velázquez, uno de los elementos formativos fue Caravaggio, para Whistler fue Velázquez. Del pintor sevillano toma algunas poses para sus retratos, sus colores, y fondos. Morales hace un repaso de los retratos del pintor americano. El gran deseo del artista americano fue conocer la colección de obras de Velázquez que posee el Museo del Prado y pese a varios intentos, nunca lo consiguió. Reconoce Morales que Whistler, meditó mucho sobre la pintura y el arte. Durante años, se limitó a poner en práctica los principios de su arte. En algún momento pensó publicar sus puntos de vista pero finalmente los expuso en una conferencia: *Ten o'clock*, en 1885, que repetiría en varios lugares y publicada por Chatto Windús en 1888. Resultó ser un canto al arte magistral de Velázquez.

### **Discurso-contestación del Excmo. Sr. D. José Camón Aznar**

Empieza diciendo que no se puede hablar de Impresionismo como un arte que está codificado en técnica y temas. Si en la escuela francesa que lleva este nombre hay cierta unidad de procedimiento y asunto, esto cesa pronto para dar lugar a movimientos y escuelas diversas. Las enseñanzas del Impresionismo se extienden por todo el ámbito de la pintura y cada artista dispone así de un modo más idóneo para su expresión. En este sentido podemos llamar impresionista a la pintura de Juan Antonio Morales. Lo que tenemos que considerar en su arte es su desdén por el puro paisaje. Lo que da una mayor personalidad a su arte es el predominio de la figura humana en sus cuadros y su tratamiento en atuendos y rostros. Destaca, como una de sus características principales, el dinamismo de sus formas. Aún en sus figuras más aplomadas, encuentra en los sesgos de la luz, la fórmula para dinamizar las superficies, haciéndolas trepidar. Sabe unir ese temblor con una gran serenidad en posturas y expresiones. La característica más elogiada del pintor y en cierta manera consecuencia de su gran técnica, es la elegancia que presta a sus retratos de mujer una distinguida modernidad. Una elegancia sin lujos ni valores decorativos, sino basada en la simplicidad de sus posturas sin escenografías. Una elegancia patente en el *Retrato de la duquesa de Alba* aquí expuesto. Esta afición a la figura humana también se valora en los cuadros de temas históricos, de compleja composición por los problemas de perspectiva y espaciales que tienen y que entroncan con lo más sabio del arte tradicional. Como la *Conversión de San Pablo* que presentó a la primera Biental hispanoamericana como un alarde de técnica y de inspiración. Otra faceta de su pintura la encontramos en una dimensión de melancolía y de romanticismo que se advierte sobre todo en sus paisajes. Lienzos con un encanto antiguo, unido a las conquistas del “subrealismo”. Uno de los encantos principales de la pintura de Morales es su tono poético, que se aprecian tanto en sus paisajes como en sus retratos. Son también muy interesantes sus bodegones caracterizados por la homogeneidad cromática.

Hace una breve biografía del nuevo académico: nace en Valladolid en 1908, estudia medicina en La Habana, un primer premio en un concurso de carteles para anunciar los juegos olímpicos Centroamericanos le lleva a dedicarse a la pintura, como vocación y como profesión. Realiza estudios en La Habana y luego en 1932 en la Escuela de San Fernando, asistiendo también al estudio de Vázquez Díaz. Será en la Exposición de la Joven Escuela Madrileña, en la Nacional de 1945 y en la de Bodegones del Museo de Arte Moderno, donde se revela como uno de los valores de la pintura contemporánea. En 1948 obtiene segunda medalla en la Nacional. Expone en El Cairo, Roma, Venecia, Nueva York, Houston y Los Ángeles. En la Bienal de Madrid obtiene el premio de Venezuela. En la de La Habana, el premio al mejor retrato. En 1954 la primera medalla de la Nacional y el primer premio en el concurso para cartones de tapices con destino a la Basílica del Valle de los Caídos.

Juan Antonio Morales estudia en Whistler, no sólo la influencia de Velázquez, sino las analogías temperamentales que unen a los dos genios. Camón destaca de la vida de Whistler una lección para los jóvenes, pues el pintor americano, que vivió la bohemia parisina, los romanticismos y las teorías estéticas, no desvió su atención de los grandes maestros. Ya desde sus primeros retratos la sombra del gran maestro español guía su paleta. Desafiando a la corriente cromática de su tiempo, emplea unos colores apagados y ennegrecidos que llenan de espíritu su pintura. Y en la esfera de la teoría, Whistler fue uno de los primeros en reconocer que la originalidad de Velázquez se debía al tratamiento que hace del aire y de la luz. Pocos pintores han tenido como Whistler la gracia de construir un lienzo con elementos más simples y escasos. Camón piensa que se ha vuelto a revalorizar a Whistler, fatigados por el bullicio impresionista y de tanta exaltación del color.

Concluye relacionando a Morales con Whistler de la siguiente forma: las características de Whistler: técnica y espíritu, elegancia y poesía, buen hacer y originalidad, tradición y modernidad, son también aplicables a Juan Antonio Morales.

Reproduce un cuadro de Velázquez y otro de Whistler

## **26.- Discurso del Excmo. Sr. D. Daniel Vázquez Díaz: *Los hermanos Baroja***

Leído con motivo de su ingreso el 15 de enero de 1968 [Leído por el Excmo. Sr. D. César Cort]

Aclara que *Los hermanos Baroja* es el título de la obra que ha entregado a la Academia para su toma de posesión. En *ABC* publicó un artículo ilustrado con la fotografía del cuadro y un dibujo del retrato de Ricardo y refiriéndose a él dijo que “su curiosidad le llevó a todos los campos del Arte.” Recuerda algunos momentos de su vida cuando le conoció y le rinde homenaje por haber fallecido antes de poder ingresar en la Academia.

Con ello explica cuál fue el motivo de ofrecer a la Academia el cuadro de los hermanos Baroja. Recuerda a su antecesor Fernando Álvarez Sotomayor destacando su importante trayectoria y su labor en las relaciones artísticas con Hispanoamérica. Recuerda algunas de las partes de su discurso de ingreso. Agradece su elección de forma efusiva, en especial a los que le votaron, dándole la oportunidad de conocer mejor a la corporación y sus deseos de esplendor de las Bellas Artes, sin exclusivismos de escuelas, como es tradición iniciada desde el ingreso de Goya.

Tras la lectura por César Cort, se levantó Vázquez Díaz: “Señores Académicos: Dos palabras: El arte ha sido siempre norte de mi vida. Hoy vengo a vosotros para compartir las fervorosas tareas renovadoras con esta Real Academia de Bellas Artes ayudando a los jóvenes, realidad y esperanza del arte español.”

## **Discurso-contestación del Excmo. Sr. D. Enrique Lafuente Ferrari**

Reconoce la alegría de la incorporación de Vázquez Díaz, por ser una personalidad excepcional del arte contemporáneo, después de tantos años. Agradece haber sido elegido para recibirle en nombre de la Academia. Se reconoce admirador de su pintura y dice que diversos textos, a los que se refiere a nota de pie de página, ha tratado de definir su significación en el arte español de

su tiempo. Dice que tratará de recapitular brevemente las circunstancias que le otorgan un rango propio y singular en la estética pictórica de la época contemporánea española. Piensa que al ser elegido, la Academia le reconoce su mérito singular y la diversidad de criterio, pues sucede a Fernando Álvarez Sotomayor, director del Museo del Prado y retratista de la aristocracia cortesana de Madrid, muy alejado de las preferencias estéticas del recipiendario que desde su juventud se interesó por buscar nuevas sendas en el arte, disintiendo de la limitada estética de cierto realismo que se quiso imponer como la única válida. Pretende poner cuidado en los juicios de la obra de Daniel Vázquez Díaz porque dice que es muy difícil comentar la obra de un artista original que genera en el espectador ecos diversos. Señala que el nuevo académico es un hombre de la generación de Picasso, con él tuvo amistad y en París participó a su modo personal en las experiencias de las que iba a surgir la pintura contemporánea. Es decir, los sitúa a ambos en un grupo afín, con unidad de orientación y objetivos comunes pero que llegan a versiones diferentes, teniendo en cuenta el genio y temperamento de cada uno. Cuando empieza a pintar Vázquez Díaz, la pintura española la representaba Sorolla, que desarrollaba un impresionismo tardío, distinto del francés, con una pintura al aire libre, preocupada por la luz, realizada con pincelada amplia y fogosa. Y Zuloaga, interesado por la composición, contrario a la paleta clara de Sorolla. Lafuente recuerda que cuando Vázquez Díaz se marcha a París, entre 1905 y 1920, es el momento de mayor transformación de la pintura contemporánea. En un primer momento se siente atraído por la pintura del color, y Pierre Bonnard atraería su admiración. Lafuente hace un inciso respecto al nuevo concepto de maestro, diferente a lo que significaba en la pintura antigua, porque la búsqueda personal de objetivos estéticos puede llevar al artista a otros lugares donde puedan encauzar su estilo. Sería el caso de Bonnard, como uno de los pintores que orientaron su camino. Sin embargo, desde sus inicios, el nuevo académico demostró su preferencia por la organización arquitectónica del cuadro, siendo Cézanne el pintor que le influyó en este sentido. Del recipiendario dice, que sería de los artistas que en los años anteriores a la guerra mundial, trabajaban en buscar algo distinto e influyeron en el arte del nuevo siglo y por lo tanto en la pintura española. Lafuente Ferrari quiere dejar claro que Vázquez Díaz, como otros muchos de su generación, fueron importantes en la orientación del arte del siglo XX. Destaca su claridad de ideas estéticas, sin oscilar entre diversas corrientes que le hicieran distraerse. Lo justifica por su formación de la pintura tradicional española, en el Museo de Sevilla primero y luego en el Museo del Prado. El Greco y Zurbarán, de los que aprendería la plasticidad, el refinamiento del color, la composición y la solidez del dibujo. También cita al escultor Antonio Bourdelle, a quien Vázquez Díaz llamaba maestro y que le ayudaría en su deseo de restaurar la forma, frente a las manchas de color del impresionismo. Los mismos valores que buscó el cubismo pero a costa de destruir el objeto. El interés de Vázquez Díaz está en instaurar esos valores en la pintura moderna sin llegar a la ruptura. Sin embargo, lo que sí aceptó fue la distorsión estilizada, sin llevar a la exageración de lo caricaturesco. Simplifica las formas quedándose con lo esencial, siguiendo la armonía de color. Se refiere también a los paisajes, que denomina *Instantes*, en los que el deseo de captar una hora determinada se une su vocación compositiva. Recuerda cuando Vázquez Díaz regresó a España, sabiendo que era difícil que su pintura fuera aceptada, y que, además, negaba toda novedad. Tuvo que soportar críticas hostiles. Eran los años del *ricchiamo a l'ordine*, como escribió Gino Severini, el regreso al estilo clásico de Picasso. Pero él se mantuvo fiel a su pintura, base para un clasicismo moderno, pero que no se puede alcanzar volviendo la vista atrás. Cuenta como le impresionó el cuadro *La muerte del torero*, presentado en 1915 a la Exposición Nacional de Bellas Artes, en la línea de Zurbarán, transfiguración moderna del cuadro de composición del XIX. También se refiere a los frescos de La Rábida, que podría ser un manifiesto de estilo y vocación plástica para los jóvenes de su tiempo. Una pintura monumental. Critica como durante muchos años sufrió el olvido y lo tarde que recibió su reconocimiento con la primera medalla de la Nacional, en 1934, y la medalla de honor en 1955 cuando estaba jubilado de su cátedra. En cuanto al retrato, dice que ha superado el arte del retrato cortesano o burgués decimonónico de larga vida en el siglo XX. Dice que ha impuesto la virtud estética de la *esencialidad*, con refinadas calidades del color, buscando la individualidad esencial.

En cuanto al *Retrato de los hermanos Baroja*, dice que hay que agradecerle esta obra tan expresiva en su arte. Alude también a los dos representados.

Para concluir, dice que Vázquez Díaz se encuentra honrado por la crítica y por los jóvenes, y es de los pocos supervivientes que lucharon por la pintura moderna. En la Academia será representante de esa aventura estética contemporánea. Le da la bienvenida.

**27.-Discurso de ingreso del Excmo. Sr. D. Joaquín Vaquero Palacios: *El alma del paisaje*.**

Leído con motivo de su ingreso el 14 de diciembre de 1969

Inicia el discurso diciendo que con su obra *Termas de Caracalla* que ofrece al Museo de la Academia quiere mostrar su agradecimiento por haberle designado para ocupar un sillón.

Recuerda a su antecesor Julio Moisés del que dice ser gran artista, amigo y destaca su labor en la Dirección de Escuela Central de Bellas Artes y aporta una breve biografía.

Aclara que expondrá, de forma subjetiva, algunas divagaciones, experiencias y emociones personales sobre el paisaje y sus interpretaciones por los artistas.

El hombre vive en un paisaje que selecciona, crea él mismo o le viene impuesto por las circunstancias de la vida que le influyen. Dice que siempre ha existido y existirá el concepto de paisaje como naturaleza pura, como nostalgia del paraíso perdido. Poco a poco la naturaleza libre se va invadiendo por las obras creadas por el hombre, las arquitecturas, estructuras y máquinas, que contribuye a enriquecerlo. Piensa que incluso la aportación del hombre puede hacer más bellas la nueva naturaleza. Pone algunos ejemplos como Manhattan o el interior de las naves de los altos hornos, donde no hay elemento natural y donde también, las grandes estructuras de hierro, los humos y el ruido crean una belleza impresionante. Citando a Teilhard de Chardin dice que la creación del mundo no ha terminado todavía, y los hombres con sus obras la tienen que completar. Señala que la ciencia, la técnica, o la industria, que han transformado nuestro entorno paisajístico, nos han abierto, una fuente inagotable de insospechados paisajes virginales como los viajes submarinos o los vuelos sobre selvas vírgenes. Dentro de las diversas artes, se encuentra infinidad de interpretaciones del paisaje con tendencias de todo tipo. El pintor busca su propia imagen en el paisaje, como si fuera un gran espejo y cuando no la encuentra vuelve sus ojos hacia los paisajes interiores, pintando los de sus sueños e ideas. Para Vaquero, uno de los mayores placeres del arte, es pintar un paisaje al natural. Salir con su caballete y caja de pinturas y captar el sol y el aire. La formación del pintor es conocer las leyes que rigen la naturaleza. Luego a la hora de la creación hay que alejarse de esas vivencias al aire libre y reconstruirlo todo, a través de la emoción. Es necesario el previo contacto con la naturaleza para que cuando se invente el paisaje, tenga fuerza y entidad plástica. Por tanto conociendo el paisaje real, se pueden generar grandes paisajes. Así explica su serie "Paisajes antropomorfos" sugeridos por las islas volcánicas mediterráneas que fueron elaborados en su estudio, unos observando pequeñas piedras y otros interpretando formas de su mano. Un paisaje es una creación del hombre libre, una labor de invención. Sus componentes son las formas y colores inspirados en la naturaleza pero ordenados según la voluntad del pintor. La pintura de paisaje es la que ha dado paso a la pintura abstracta. Así el cubismo parte de las interpretaciones que hace Cézanne de la Sainte Victoire. En Turner se puede ver un claro antecedente del informalismo. Kandinsky había empezado un paisaje, cuando descubrió la posibilidad de una pintura sin tema natural. Mondrian creó la estructura formal, sobre la que se iban a pintar cuadros y construir rascacielos, a partir de un árbol. Continúa con algunos otros ejemplos. Si incluimos entre los paisajistas además de a los artistas plásticos, al arquitecto, al ingeniero y al urbanista se hace evidente que, los conjuntos de paisaje físico creados por el hombre, pueden constituir, en sí mismos, obras de arte. Es muy difícil la conservación de ciertos paisajes naturales, arquitectónicos o ingenieriles en un país pues influyen aspectos dispares como los climatológicos, sociales o económicos. Los paisajes son organismos vivos en constante evolución. Es difícil favorecer el desarrollo y conservar el patrimonio paisajístico. Un paisaje cuidado y armonioso es parte del nivel de vida de un país, y una sociedad desarrollada, tiene derecho y necesidad de él. Considera urgente una colaboración entre arquitectos,

ingenieros y artistas en el diseño tanto de los objetos funcionales como de las instalaciones industriales. Cree necesario un esfuerzo por mejorar las nuevas formas.

El hombre es él y su paisaje. De ahí la importancia de conservar la naturaleza.

Concluye con un poema de Antonio Machado a partir del cual, dice que cree en el alma sutil de Castilla. Termina diciendo que cree que el paisaje tiene un alma que es la nuestra.

### **Discurso contestación del Excmo. Sr. marqués de Lozoya**

Considera que siempre es bien recibido por un académico el encargo de dar la bienvenida a un nuevo compañero. Considera las solemnes ceremonias de ingreso en la corporación memorables, porque mediante ellas se incorporan nuevos valores y se hace perdurable la existencia de la entidad. En este caso concreto se alegra de recibir a su amigo con el que comparte su amor por Segovia. Señala que el repertorio de Joaquín Vaquero abarca una gran variedad de paisajes pero con los de las tierras segovianas alcanza la máxima capacidad de emoción. Recuerda su estancia compartida durante un lustro en la Academia Española de Bellas Artes en Roma.

Evoca la figura de Julio Moisés y dice que presenta a la Academia a un nuevo académico con distinto estilo pero con el mismo afán por la belleza.

Dice que no va a detenerse en el *currículum vitae*, pero quiere sacar de su lectura algunas consecuencias. Este asturiano es uno de los españoles internacionales. Lo define con mentalidad abierta para seguir las diversas corrientes que le llevan a la belleza; un ciudadano del mundo; un tipo del Renacimiento que une la arquitectura, pintura, escultura, filosofía y literatura. Su conocimiento de las viejas y eternas técnicas del arte de construir, han hecho de él, un cuidadoso y delicado restaurador de los monumentos antiguos. Nacido en el ambiente fabril del norte de España, hijo de un gran promotor de empresas industriales, es de los primeros que supieron captar la belleza dinámica de las fábricas, los contrastes luminosos de los altos hornos y las posibilidades estéticas de un embalse. Pero antes que arquitecto o escultor, es pintor y como tal, ingresa en la Academia, aunque siempre refleje en sus cuadros algo de su concepto arquitectónico. El tema constante de su pintura es la arquitectura de paisajes, con la frecuente ausencia de la figura humana. El Marqués de Lozoya se propone resumir el proceso de la pintura de Vaquero: Hay una primera época que iría de 1920 a 1930, en la que resuelve de diversas formas los problemas de interpretación del natural. Se caracteriza por tomar impresiones rápidas directamente del natural, sin retoques posteriores, de pequeño formato y con obsesiva preocupación por el color, cercano al impresionismo. El periodo de madurez se inicia hacia 1930 y perdura una década. Al impresionismo colorista y luminoso, le sucede su preocupación por la forma. La paleta se torna sombría y aparece el negro. Le interesan los paisajes de la cuenca minera de Asturias, los acantilados batidos por un mar oscuro y borrascoso. A esta época corresponde la gran composición mural *El trabajo en Asturias* en el edificio de la delegación del Instituto Nacional de Previsión en Oviedo. La amplitud de su estilo requiere el uso de la espátula. La siguiente época iría de 1940 a 1950. Sus largas estancias en el Trópico, motivan el que su pintura adquiera una mayor luminosidad. Es una etapa muy fecunda y se caracteriza por la técnica de la espátula. Para el autor, es cuando Joaquín se enamora de Castilla y sobre todo de Segovia. Su paleta se enriquece con el empleo de las tierras, quizás por la influencia de la escala de amarillos y ocre del paisaje castellano y por un retorno a la tradición de los grandes pintores españoles del siglo XVII.

Durante los diez años en Roma, domina ya todos los recursos de la técnica. Hay una tendencia hacia la simplificación, hacia la síntesis. La forma constituye su preocupación fundamental, hasta llegar a cuadros casi monocromos. Su sentido humano de la vida, del cual no puede liberarse, le lleva a ver trágicas formas antropomorfas en los paisajes más desolados de España, Italia, Grecia y Egipto. Son cuadros de gran formato, realizados en el estudio, a la vista de pequeños apuntes tomados del natural. Su tendencia sintética, llega a veces hasta lo abstracto, y de los grandes abstractos toma las nuevas técnicas y los nuevos medios de expresión.

El Marqués de Lozoya dice que Joaquín Vaquero además de arquitecto, pintor y escultor es un poeta de enorme sensibilidad. En sus lienzos, en los que raramente aparece el hombre, siempre hay una humana melancolía. Es el sentido humano lo que le impide caer en la abstracción. Incluso en sus lienzos más simplificados se adivina el impacto de una emoción. Le da la bienvenida.

**28.- Discurso del Excmo. Sr. D. Hipólito Hidalgo de Caviedes Gómez: *El pintor ante el muro.***

Leído con motivo de su ingreso el 8 de marzo de 1970

Agradece su elección y dice que quiere hacer un breve análisis de conciencia y una declaración de principios. Confiesa que no puede hablar de su poco valer para ocupar el sillón, pues aspiraba a él. También dice, que en su larga carrera dedicada al arte, no había nunca tomado conciencia de que en el trabajo de cada día se estuviera cristalizando algo, que mereciera tan alto reconocimiento o que pudiera ser de provecho para los demás. Dice que la angustia del artista, consiste en parte, en el contraste de la idea concebida, con su propia limitación material, es decir, representa un choque consigo mismo, no con el público o el cliente. Sin embargo, para despertar del sueño de placer, el hombre que crea, necesita una confrontación con el mundo exterior. Pero Hidalgo de Caviedes dice que pone la condición, de que ese mundo exterior sea, puro y docto, como es la Academia.

Considera un honor ocupar la vacante de uno de los más sólidos valores de la pintura universal de nuestro tiempo, Vázquez Díaz. Recuerda cuando le conoció en 1920, recién llegado de París. Llegaba en un buen momento, cuando los jóvenes artistas de todas las tendencias luchaban para encontrar cada uno su verdad. En Vázquez Díaz, sometidas a una estructura y a una síntesis propia, llegaron fundidas las distintas tendencias. En referencia a un crítico inglés que dijo que: si se araña un poco la piel de un español, se encuentra un cubista. Hidalgo de Caviedes añade que: si se araña un poco más, se encuentra un místico. Estos dos factores, uno formalista y otro espiritual, siempre estuvieron presentes en la obra de Vázquez Díaz. Siempre fue fiel a sus principios: renovador y clásico. Venía del óleo, la blancura de Zurbarán, empastes grises y negros de Goya, verdes de Cézanne. Su pintura se fue geometrizando, haciéndose mate, sin salir del caballete y haciéndose mural.

*El pintor ante el muro*

La invocación de Vázquez Díaz como muralista de muro y de caballete le sirve para introducir algunas observaciones sobre el pintor y el muro. Empieza señalando que cuando el pintor conoció la técnica del fresco, cubrió los muros que quería animar, resultando ser prácticamente eterna la representación. Cuando parece que se han superado todos los dogmas y principios, aún prevalecen en textos y manifiestos, ciertas normas escolásticas sobre las que habría que meditar. Se refieren al veto a sobrepasarse a dos limitaciones fundamentales: el concepto de la tercera dimensión y el concepto de la escala humana y monumental. En cuanto la pintura crea una ilusión figurativa o una idea abstracta sobre un muro, éste desaparece. Nuestra vista no se detiene ante la superficie. El trabajo sobre el muro no se puede hacer al margen de la arquitectura. El pintor tiene en sus manos el poder crear espacios irreales sobre ellos, que pueden o no, estar relacionados con los seres reales para los que los espacios fueron ordenados. Supone una incorporación a la arquitectura que sufre una transformación. El arte mural redime al muro de su obligación funcional, actúa como una ventana ideal. El muralista crea esa vida de acuerdo con los espacios y volúmenes creados por el arquitecto. Cuando no se podía concebir ningún estilo más que el imperante en ese momento, el artista no tenía otra limitación que la que su propia convicción estética le dictaba. Dice que comparte opinión con Eugenio d'Ors en que se ha dogmatizado mucho más de lo que se ha meditado, y que esos postulados a que me refería al principio y que han prevalecido aún en el concepto mural en nuestros días, no son una herencia auténtica de la antigüedad. Hace un recorrido a través de los distintos periodos del

Arte. Las pinturas de Altamira, las pinturas egipcias, griegas, y va mostrando ejemplos de la pintura italiana del XV y XVI, habla del Barroco y la pintura precolombina. Dice que “ninguna ley tiene una vigencia permanente, ni es aplicable solamente al muro. Sin embargo, reconoce que existen otros matices menos específicos y más espirituales que disponen al pintor de modo diferente frente a un muro que frente a un cuadro de caballete.

Concluye declarando que el cuadro que presenta a la Academia no contiene ninguna intención de testimonio ni de protesta. Es solamente *El Mar*. Por razones subjetivas asocia la idea del mar a la idea de angustia, lo que afirma y exalta la dramática belleza que le inspira el mar.

### **Discurso-contestación del Excmo. Sr. D. Enrique Lafuente Ferrari**

Recibe a su amigo Hipólito Hidalgo de Caviedes y recuerda a Ramón Stolz y Vázquez Díaz, a quien también contestó su discurso un año antes por lo que no considera decir mucho más. Se alegra de que Hidalgo de Caviedes le sustituya pues está en la misma línea plástica, colorista y expresiva.

Amigo desde la infancia del beneficiario, recuerda los años de su juventud y hace un recuerdo cariñoso de su padre el también pintor Rafael Hidalgo de Caviedes. Ambos vivieron su juventud después de la primera guerra mundial, y recuerda que para España fueron años de fermentación de numerosas transformaciones que se producirían después. En la pintura, Daniel Vázquez Díaz, recién llegado de París, atraía a los jóvenes con su tendencia a la monumentalidad arquitectónica del cuadro, sus colores mates, sus sobrias armonías y la vocación mural. En la misma línea se encontraba el nuevo académico, así lo reconocía cuando decía que su posición era de rebeldía sin estridencias. Compartía una idea generalizada entre los jóvenes, la existencia de muchas cosas caducas, así como la vocación de renovación. Participó de tertulias, estuvo en contacto con la Residencia de Estudiantes. Lafuente Ferrari destaca dos virtudes de Hidalgo de Caviedes: la curiosidad y la sociabilidad. Pertenecía al grupo con ansias de modernidad sin estridencias que querían sustituir el impresionismo iluminista ya pasado, con una pintura de fuerza plástica, armonías de colores claros y vocación mural, las mismas cualidades que se daban en maestros de la generación anterior como Vázquez Díaz y Arteta. Su primera exposición importante es de 1929 en la Sociedad de Amigos del Arte. Su relación con artistas tan notables como el italiano Felice Carena y el arquitecto alemán Hans Poelzig tuvieron positiva influencia en su pintura. Desde 1931 concurre a los certámenes anuales de la fundación Carnegie, de Pittsburgh. En 1935 obtiene el premio del certamen. En 1936 se inicia la Guerra Civil y deja Madrid para marchar a París, luego a América y La Habana. El periodo central de la vida artística de Hipólito Hidalgo de Caviedes, de 1937 a 1961, fue el más fecundo y brillante, aunque desconocido en España. Cultiva la pintura de caballete y el retrato, pero lo más importante serán sus pinturas murales, realizadas principalmente al fresco. Hizo hasta 102 conjuntos de vastos ciclos de pintura de este género en los Estados Unidos, Cuba y Puerto Rico. Su concepto moderno, su exquisito buen gusto, refinada composición y ejecución llena de sabiduría y de aliento poético, no tiene comparación con lo realizado en España. El propio Hidalgo de Caviedes le reconocía a Lafuente que los periodos en los que se podía dividir su producción pictórica, venían marcados por determinados cortes tajantes en su vida y que se reflejaban en su pintura. Su etapa juvenil, influida por su formación italiana y Vázquez Díaz, se caracteriza por el vigor plástico, el carácter arquitectónico de sus composiciones y la exigencia incisiva de su dibujo. Su obra americana, rica en fantasía, en ingenio, en ritmo y en lirismo, constituía una segunda época desarrollada en América. Su regreso a España en 1961 supone la vuelta a la austeridad puritana y al expresionismo, que le enlaza, en cierto modo, con la época de su juventud en España. Buen ejemplo de ello, puede ser el cuadro que, como pieza de recepción, ofrece a la Academia, en el momento de su ingreso en la corporación. En su composición se aprecia su vocación mural. El mar, tratado de modo simbólico, cargado de un dramatismo sugerido por las líneas y la composición. El mar como elemento hostil al hombre. Es una obra figurativa y moderna a la vez, cargada de un expresionismo exasperado que no estaba en las obras reposadas, acaso un poco irónicas, de la primera época del pintor, ni en la



serenidad decorativa, rítmica, de sus obras americanas. Es una obra que ejemplifica su pintura en el momento de su ingreso. Lafuente considera al nuevo académico moderno, no solo en su concepto de la pintura sino también en los materiales. Domina los procedimientos tradicionales pero no rechaza tampoco los más nuevos. Quiere destacar también otros aspectos menos conocidos del pintor como su carácter cosmopolita. Sus numerosos viajes le permitieron conocer muchos mundos y mucha pintura, además de leer muchos libros y conocer la diversidad de las gentes. También su faceta de escritor. Por la forma de creación pictórica el propio Hidalgo de Caviedes dice que el proceso de su cuadro puede parecer abstracto, pero dice que a él no le basta quedarse en ello aunque reconozca los beneficios estéticos que de esa dirección artística pueden haberse derivado para el arte.

Notas biográficas de Hipólito Hidalgo de Caviedes

**29.-Discurso del Excmo. Sr. D. Teodoro Miciano Becerra:** *Breve historia del aguatinta (de Goya a Picasso).*

Leído con motivo de su ingreso el 1 de marzo de 1972

Siempre pensó en la labor que podía hacer la Academia en el campo del grabado y recuerda cuando sus compañeros le hablaron para proponerle para cubrir la vacante en su condición de pintor-grabador. Agradece su elección. Desde un principio pensó que su disertación trataría sobre algún tema profesional que desarrollase alguna técnica del grabado y que hubiese sido poco divulgado. Pensó que el tema que reunía sus deseos era la aguatinta, una técnica llevada por Goya a la máxima categoría en los Caprichos y utilizada por los artistas de vanguardia. Hace una relación de los grabadores que pertenecieron a la Academia así como a los que le precedieron en el sillón. En este último caso cita a Federico de Madrazo, Moreno Carbonero y Elías Salaverría además del académico electo Anselmo Miguel Nieto a quien se referirá ampliamente. [Se olvida de Joan Miró]

*Breve historia del aguatinta (de Goya a Picasso)*

Empieza transcribiendo la publicación en el *Diario de Madrid*, en 1799, la colección de los *Caprichos* de Goya. Entre otras cosas se dice que se trata de ochenta estampas inventadas y grabadas por Goya al aguafuerte, silenciando el procedimiento del aguafuerte, una técnica no conocida en España pero que solucionaba el problema del tono en los grabados. Se trataba de plasmar gráficamente las ideas desarrolladas por sus amigos sobre los vicios, abusos del poder y de las injusticias. Necesitaba una técnica que le permitiera agilizarlas según le surgieran en su pensamiento. Por ello tras los dibujos, haría un calco y trazado de líneas al aguafuerte y daría los tonos de aguatinta en la forma que ya lo había ensayado en algunas planchas de Velázquez. Desde el siglo XV, los grabadores intentaban liberarse de las rígidas normas y de las geométricas tallas del buril. Se puede atribuir a Durero haber hecho más ágil el buril pero sería una innovación muy superficial. El paso decisivo lo daría Rembrandt, en la última etapa de su vida en la que se entregó al grabado al aguafuerte. Su técnica, absolutamente personal no es nada ortodoxa ni rápida, pero sí de gran eficacia. Se extiende en la técnica del maestro de Amsterdam porque fue objeto de gran admiración por Goya y le parece que puede dar la clave del porqué adoptó la técnica utilizada en los Caprichos. Miciano retoma el argumento de la aguatinta, contenido del discurso pero dice que no ha profundizado en el tema. Parte del deseo, por parte de los grabadores, de idear un sistema con el que se pudiese grabar el tono de igual forma que se grababa en línea al aguafuerte. Se ensayaron diversos sistemas: el *lavado*; al *azufre*; *grano de arena*; *barniz blando o manera de lápiz*; *mezzotinta*, *grabado al humo*, *manera negra*. En el siglo XVIII se difundió el procedimiento al aguatinta y su invento se atribuye a Hércules Seghers, de quien fue discípulo Rembrandt. Su teoría y práctica es muy simple y de rápida ejecución. Jean-Baptiste le Prince, perfeccionó la técnica que en 1775 se introdujo en Inglaterra por Paul Sandby. Goya también utilizó la punta seca para algunos Caprichos y algunos retoques. También se refiere a la importancia de los dibujos previos de los grabados por

las dificultades que ofrecen las correcciones en la plancha. Goya solicita con 34 años ser individuo de mérito de la Academia, en 1785 solicita la plaza de Teniente Director de Pintura. En 1792 sufre un ataque de apoplejía e interrumpe su asistencia a las sesiones de la Academia. En 1795 fue elegido Director de Pintura, tras la muerte de Bayeu. En 1797 renuncia por discapacidad física, se le nombra Director honorario por aclamación. Los grabados de los *Caprichos* son su refugio y su consuelo, se publican en 1799. Su difusión a nivel internacional dio lugar a juicios de críticos y artistas. Los grabadores neoclásicos y puritanos se mostraron contrarios frente a la mayoría, artistas más avanzados y jóvenes, que se mostraron verdaderamente entusiasmados. Tras la guerra de la Independencia realiza *Los desastres de la guerra*. En 1863 la Academia publica una serie completa. En 1864 la Academia publica la colección inédita de *Los Proverbios*. En 1815 estaba trabajando en la *Tauromaquia*, su última serie. En 1820, Goya asiste a su última sesión de la Academia. En 1824 llega a Burdeos y practica la litografía y la miniatura en marfil. Fallece en 1828. En Francia a partir de Goya, todo lo que se graba conserva la influencia de los *Caprichos*. Pero los artistas parece que no se deciden plenamente por la aguatinta. Más tarde algún impresionista realiza intentos de aguafuerte en color. Manet, Cézanne, Whistler, Haden, Adolph Menzel, Wilhelm Leibl, ninguno se atreve con la aguatinta. Algunas tímidas apariciones de la aguatinta se dan entre los grabadores alemanes Max Klinger, Max Liebermann, Lovis Corinth y Kathe Kollwitz. Dice que se plantea una lucha entre los grabadores profesionales y los que denominan “marchands”, que desean cambiar los conceptos tradicionales del arte del grabado para conseguir una esquematización. Baudalàire, en 1862, sería el primero en dar la alarma sobre el peligro que corría el grabado ante una invasión de advenedizos. Para Miciano se quedaría corto debido al movimiento que se produce a comienzos del siglo XX, cuando muchos artistas toman la madera, la piedra o el cobre como soportes encargados de reproducir en facsímil un dibujo, en copias múltiples. Se adaptan a los encargos y modas para elegir el material de la matriz, sin que sea adaptado a su temperamento o finalidad. Los marchands veían un filón en la estampa grabada editada como ilustración en obras de tirada limitada y, en combinación con los artesanos del grabado, del libro y las galerías, obtienen grandes beneficios.

Al terminar la Primera Guerra Mundial se empiezan a realizar superproducciones de libros ilustrados. Mensualmente cada editorial lanzaba al mercado cuatro o cinco obras de lujo, generando también un florecimiento de talentos extraordinarios. Los editores piensan en prescindir de grabadores-ilustradores y grabarán los pintores y escultores, aunque no tengan nociones de grabado. Basta con un boceto que luego serán traducidos en matrices de cobre, madera o piedra en los talleres con los magníficos artesanos de las artes gráficas. Así surgen una serie de libros con estupendas xilografías.

Tras la Segunda Guerra Mundial, se repiten los hechos. El libro ilustrado incrementa su producción y los grabadores suelen ser pintores que graban para variar de medio de expresión. Retomando su tema de la aguatinta, Miciano dice que se centra en los cultivadores de esta técnica, los más importantes que son Rouault y Picasso. De Rouault dice que desde muy joven se dedicó a la pintura de vidrieras, género decorativo que influirá siempre en su obra pictórica y grabada. Considera su técnica irreprochable pero se manifiesta contrario a su concepto equivocado respecto al grabado. Encuentra errónea la ejecución de los bocetos “a la manera de” vidrieras, considera que no se debe utilizar un medio determinado para imitar otro. Llega a Picasso, a quien define como grabador nato, conocedor de todas las técnicas que pone al servicio que su extraordinaria imaginación. Destaca como un rasgo de su carácter su incapacidad de copiar y su odio por repetir lo que había hecho otro. Comenta su obra grabada a la aguatinta en sus diversas formas.

Concluye diciendo que ha intentado presentar una rápida visión de la técnica de la aguatinta, sus principales cultivadores y la trascendencia de sus obras en la historia del grabado y del arte. Con la esperanza de conseguir un poco de más atención hacia el mundo del grabado, por el deseo de ver activo en la tarea académica la valoración y difusión del arte español en sus múltiples facetas.

## Discurso-contestación del Excmo. Sr. D. Enrique Lafuente Ferrari

Da la bienvenida al nuevo académico de quien elogia tantos sus capacidades artísticas como personales, su cultura, su rectitud, ingenio... Considera justa su elección aunque se ha hecho esperar mucho tiempo. Destaca el detalle de que ha sido la Academia quien le ha llamado porque le necesitaba. Dice que en un apéndice enumera su brillante carrera por lo que va a trazar su silueta artística y humana además de referirse a la personalidad de su tarea de grabador.

Señala que renunció a su carrera de arquitecto por su vocación por el arte. Estudia en Sevilla con Gonzalo Bilbao y Gustavo Bacarisas, pero la pintura fue un camino de paso hacia el grabado, basado en una sólida disciplina de dibujo. Piensa que su labor de grabador culminó con la magnífica edición del Quijote de Cervantes en cuatro volúmenes, que tiene la generosidad de donar a la Academia. Su realización llevó veintiún años, entre 1947 a 1968. Dirigió enteramente la edición con el deseo de que fuera diferente a las anteriores ediciones ilustradas. Consta de 432 grabados realizados al aguafuerte y talla dulce. Lafuente le compara en cuanto a su copiosa producción con Picasso. También le destaca como uno de los pocos artistas originales que tendrán asegurado un puesto en la historia del arte de grabar español. Considera objetivamente uno de los mejores cultivadores del grabado a lo largo de los siglos. Cita a Ribera, Carmona, Paret, Goya, Fortuny, Ricardo Baroja, Picasso...y Miciano.

Dice que en la lista provisional se pueden distinguir dos direcciones en cuanto a la profesionalidad de los grabadores. Por un lado, el concepto tradicional vincula el grabado con el quehacer de los pintores. Ribera, Goya y Fortuny. Le sorprende la falta de curiosidad, e incluso la ignorancia, respecto al grabado en los artistas, críticos e historiadores del arte.

De todas formas España en cuanto a la imprenta y el grabado, en los momentos de su apogeo político, avasallada por las gentes del Norte: alemanes y flamencos.

A falta de una historia completa del grabado en España, muchos coinciden en la lentitud con que el arte de grabar se desarrolló, la escasa importancia que alcanza y la casi nula atención a su cultivo a lo largo de nuestra historia. Considera el discurso una ocasión para recordarlo. Para explicar el porqué de ese escaso éxito del grabado en España, se alude al impaciente temperamento español, también por la preferencia del artista español por el color en lugar de por la línea. También existen causas históricas, pues la dinastía de los Austrias protegió las artes industriales de los Países Bajos en perjuicio del progreso en España, como ocurrió con la imprenta, el grabado o el tapiz. Serán los Borbones quienes se eleven a bienhechores rectificando los errores de siglos anteriores. Así la creación de la Academia lo prueba, que incorporó su enseñanza regular logrando un importante plantel de grabadores sin antecedentes, aunque tuvieran que ir a perfeccionarse a Francia. Pocos decenios después surgía uno de los genios del grabado: Goya. También en la Academia se abordó por primera vez, la historia del grabado y su restauración bajo los Borbones, en el *Discurso histórico sobre el principio y progresos del grabado*, pronunciado en 1790 por José Vargas Ponce. Vargas alude a la idea del siglo XVIII del grabado más como un medio que como un fin. Se piensa en su utilidad para la difusión de las artes, la historia y la ciencia, más que en su valor artístico por sí mismo. Esta valoración no cambia en el siglo XIX. En 1860 ingresa Domingo Martínez y sus elogios los dedica al aspecto práctico del arte de grabar. En las frases que refiere a Goya, se aprecia que su obra no era estimada por su invención artística.

La fotografía hizo inútil el grabado de reproducción y gracias a ello el grabado se liberó esa servidumbre.

Nada parece fomentar en España el arte del grabado, ni el coleccionismo contribuyó a ello. Por ello, será rara la dedicación plena al arte. En la historia de la Academia, cita a Domingo Martínez, Bartolomé Maura y Enrique Vaquer. Los tres fueron grabadores de plena dedicación pero ocupados en el grabado de reproducción. Teodoro Miciano será el cuarto con plena dedicación al grabado pero al grabado original, como lo fue Ricardo Baroja derrotado injustamente en las elecciones.

Crítica lo poco diligente que es la Academia en estimular y premiar el arte del grabado, muy unida por la Calcografía nacional, confiada a su cuidado y responsabilidad. Fundada en 1789 se

dispuso su incorporación en 1819, renunciando posteriormente, y volviendo a ser incorporada años antes de que se extinguiera la Imprenta Real en 1880. A ella cedió Goya la colección de Caprichos en 1803.

Señala que el discurso del nuevo compañero lo ha dedicado a tratar el procedimiento favorito del Goya grabador no solo en el aragonés sino también en Picasso. Confiesa que le hubiera gustado también referirse al pintor malagueño, pero considera que era obligado centrarse en los grabados de Goya pues es un tema frecuente en la corporación por motivo de los deberes académicos. Reconoce la buena lección de técnica e historia en el discurso de Miciano en el que muestra la importancia del aguatinta como medio de expresión artística, así como los problemas que plantean la estampación de las planchas de Goya que, confiadas a la custodia y la responsabilidad de la Academia, deben ser tratadas como un tesoro. Insiste en el acierto al elegir a Miciano para las tareas de la corporación, en orden al grabado pues su consejo y competencia llena un vacío existente.

*Apéndices: Noticias biográficas y bibliográficas de don Teodoro Miciano*

*Algunos datos técnicos acerca de los grabados al aguafuerte que ilustran el “Quijote” de bibliófilo de “Ediciones Jurado”* publicación que dona a la Academia.

### **30.- Discurso de ingreso del Excmo. Sr. D. Benjamín Palencia Pérez: *Mi concepto y experiencia de la pintura***

Leído con motivo de su ingreso el 2 de junio de 1974

Empieza diciendo que le correspondería hacer el elogio de su antecesor pero que al estar vivo, en lugar de tener un carácter biográfico, desea hacer constar un elogio hacia su arte, que, aunque distinto al suyo, se destaca por su claridad, minucia, técnica precisa y dominada. Hay dos aspectos en el arte de Labrada: un paisajismo de romántica y realista versión, que presentan a su obra una aureola poética y una pintura que en las figuras se muestra de una detallada perfección, con un colorido alegre y de gran viveza. Dice que le interesa advertir que este arte se halla hoy dentro de la modernidad. Su realismo en la versión de las formas coincide con dos actitudes estéticas del momento: la técnica del surrealismo, al reproducir los temas en su más concreto relieve, y la de un neorrealismo también de alisadas y miniadas superficies.

A continuación transmite a los asistentes a la sesión, el honor que supone su ingreso en la Academia y les adelanta que su discurso va a ser unos pensamientos e ideas entresacadas de cuartillas acumuladas escritas por él con conceptos sobre pintura, cantos a la Naturaleza, al paisaje, tan compenetrados con mi obra y con mi vida.

#### *Iniciación en la pintura*

Recuerda que tras su aprendizaje en una escuela rural hasta los quince años no sabía el camino que debía andar y un día, por casualidad, cogió unas tizas y unos colores y empezó a plasmar algo de su sentir. Desde muy joven sintió la inquietud y se mantuvo fiel a su vocación pues nada le ha gustado tanto como el arte. Cuenta que sus primeros pasos fueron estudiar a fondo a El Greco, Velázquez y Goya, a los que considera fuentes de las que procede todo, su estudio despertó con más fervor su afición. Quedó prendado de su arte por su belleza de imagen, por su color y por su condición de sobriedad y precisión en el concepto de la pintura. Pero pronto comprendió que había que crear algo nuevo y ver otras escuelas o formas de pintar más actuales, y saltó al impresionismo y reconoce que fue lo que más le influyó y le llevó a la Naturaleza. Opina que el impresionismo francés es el movimiento más importante en la pintura moderna. Salvó a la pintura del mimetismo y de la estática y fue cantera principal de todos los *ismos*. Las preocupaciones constructivas estaban latentes en algunos maestros que se habían dado cuenta de la inconsistencia de las superficies cromáticas sin contorno preciso de solidez, lo que no quita que sea el arte más considerado desde mediados del siglo XIX. Cézanne de quien dice ser maestro de toda la pintura moderna, es el primero que encauza la pintura al aire libre los nuevos caminos desde la época de Venecia. Considera que este arte, consuma toda la liberalidad

del siglo XIX y adelanta las reglas permanentes de la pintura obtenida de un orden de medida nueva. De Monet dice que precisó toda la musicalidad plástica de la escuela impresionista en su cuadro *Lirios blancos*. Es una obra muy grata al sentido de la contemplación, pero no es una obra aceptada como plenitud pictórica. Dice que la pintura no es estilización, ni decorativismo, ni fantasía; no es fantasmagórica, ni caprichosa, ni abstracta, ni realista, ni patológica, ni mecánica, ni superficial ni ficticia.

#### *El arte nuevo*

El apartado lo inicia expresando que para él la pintura es un ir cambiando lo que los siglos han legado. Explica que la Escuela de Vallecas –nacida a raíz de acabar la guerra civil española y de la que fue creador– tuvo por objeto separar la pintura de la retórica y promovía un arte surgido de la tierra pues no comprende hacer arte de espaldas a la Naturaleza. Para él, el interés capital de la pintura está en buscar y crear algo no creado por otro artista. Siguiendo con su formación artística dice que cuando se marchó a París para ver y estudiar lo que tanto le interesaba, se encontró con el Cubismo. El Impresionismo había dado sus últimas pinceladas. Dice que se va a referir al arte creado desde los impresionistas. Comenta a los académicos que en ese momento la batalla estaba dada en Francia pero no en España. Se refiere al arte nuevo y a que los valores plásticos puros no pueden estar supeditados a dar sólo un parecido a las cosas. Esto ya ha perdido su fuerza, porque la pintura no es una imitación de la Naturaleza. La luz, es el elemento donde radica el arte nuevo, hace vivir a los colores. Cuando el artista lo maneja con habilidad ya está el arte presente.

#### *La pintura si no tiene eco de divinidad, no es pintura.*

El arte es creación constante. Si no se crea, se repite y termina por negarse a sí mismo, por falta de germen nuevo, por no encontrar una nueva imagen. La repetición termina por hartar al que lo crea primero, y luego al degustador de él. Para juzgar la obra de arte hay que tener en cuenta la técnica. La pintura es su lenguaje natural.

#### *La naturaleza en mi pintura*

Dice que su vida se ha desarrollado siempre alrededor de la naturaleza. De ahí ha salido su arte y es el tema principal de su discurso, su arte y su amor a la naturaleza. Su vida es un mirar atento a las maravillas que enseña la naturaleza.

#### *El paisaje de mis cuadros*

A continuación se refiere a sus paisajes de los que dice que son de colores plenos, claros, como felicitados por la luz. Sus colores parecen nacer del recinto del cuadro como elementos de una invención del mundo. Esto encierra por primera vez un renacimiento del mundo visual, que es lo que ha traído a la pintura actual. Dice que en ellos no se propone otra cosa que realizar un bello trozo de pintura, sin otro objeto o intención que la belleza misma de la naturaleza, traducida por él. Prefiere los paisajes de Castilla por su luz nítida fría, que talla los cuerpos y les da perennidad. No comprende la tristeza de la pintura española porque su luz, color, las materias de su paisaje están llenos de alegría. Reconoce que su pintura es muy alegre. El drama que tienen es el que él mismo lleva dentro como todo creador. Se manifiesta contrario a la España negra.

### *El dibujo también es arte*

Destaca el arte del dibujo como elemento superior del arte, reconoce que ha tenido gran importancia en la antigüedad y ha pasado al arte moderno con el mismo valor de belleza y expresión de una obra pictórica, aunque el dibujo tenga sus valores propios, independientemente del color. El dibujo sin color es como hablar con la luz y la sombra. La vida y la realidad de una cosa se expresan en el dibujo, ya en las rayas o el contorno de una forma. Para dar el volumen el modo más expresivo es con el rayado, sin intervenir las sombras.

### *Canto a la naturaleza*

Recuerda que desde niño tiene contacto con los poetas y al que más admira y le guía en el campo es Virgilio y escribe sobre distintos conceptos en tono poético: *Amanecer, Noche, Otoño, Tormenta, Campo, Recogida de la fruta.*

### *Descripciones poéticas*

Realiza unas descripciones poéticas de: *Campos de Castilla, Sentado junto al fuego, en una casa labriega.*

### *Canto a las piedras*

Las piedras han jugado un papel importante en el mundo de la pintura y nunca ha habido un comentario hacia ellas, por lo que les dedica un canto lleno de fervor místico. Considera que realizar una obra con sólo manchas recortadas de color, no puede ser válido en arte.

### **Discurso-contestación del Excmo. Sr. D. José Camón Aznar**

Destaca la calidad literaria del discurso de Benjamín Palencia. Considera que su discurso es el mejor comentario a su pintura. Le resulta difícil realizar una biografía del nuevo académico, aunque sea sintética. Toda está en sus cuadros, con representaciones de la naturaleza. Su vida ha estado entregada a la creación. En toda su producción hay unidad de la personalidad, que cuando no es temática, es técnica. Destacar el gran premio de la Primera Biental Hispanoamericana. A los veinte años pinta una vista de la Estación de Norte de Madrid siguiendo el mismo concepto pictórico de Monet. Con veintidós años pinta dos toreros con toques velazqueños. Después su paleta se hace más mate, pinta al temple. Luego otra técnica, el pastel. En 1927 rinde tributo al Cubismo en una serie de bodegones, estilizados, pero sólidos y de muy fuerte textura. Su entrega al paisaje le permite descubrimientos y sutilezas que brotan de su intimidad creadora, comienza su predilección por las tierras de Ávila. Ensaya otras técnicas, arena con óleo. En 1937 pinta un paisaje y se advierte una evolución hacia el realismo. Comienzan sus “Toledos”. Llega a una etapa que quizás sea la más popular por las consecuencias que ha tenido en el arte español, la inicia con un retrato del escultor Alberto. Antes y después de nuestra guerra, fue Benjamín a Vallecas. En la década de los 40 suprime el claroscuro en los paisajes. Se apoya en la fuerza del color. En lugar de manejar el relieve corpóreo, que suscita el claroscuro, se reitera el mismo color en tonos más intensos, determinando ese crescendo cromático, efectos de modelado. La sabia distribución de estos colores determina los alejamientos perspectivos. Ello nos llevaría a considerar la teoría del arte moderno desde la formación exaltada del color. En los años inmediatos a la guerra, son los dibujos de referencias surrealistas. Luego unos dibujos místicos. Enseguida su etapa de Vallecas. Un aspecto poco conocido es su faceta de decorador teatral. En 1956 encargan decoraciones a diferentes artistas españoles para Don Juan Tenorio, y también a Palencia. No ha jugado nunca al artista incomprendido. Incluso en las etapas surrealistas más abstractas, nunca ha explotado su marginación de protecciones oficiales.

Para concluir se pregunta cuál sería el resumen de un arte como el de Benjamín Palencia. Destaca el espíritu alerta de Palencia, siempre en trance de novedad. De tener que señalar las características del arte de Benjamín Palencia, las reduciría a dos: dinamismo cromático y subjetividad. Y ello asentado en unos colores que no responden al cromatismo natural. Con ello consigue una Naturaleza más alegre y feliz.

Dice que la Academia le acoger como un representante muy expresivo del arte.

**31.-Discurso del Excmo. Sr. D. Álvaro Delgado Ramos:** *El retrato como aventura polémica.*  
Leído con motivo de su ingreso el 16 de junio de 1974

Empieza agradeciendo su elección. Aclara que nunca ha sido académica la intención que orienta su trabajo pues considera que su pintura no ha alcanzado su madurez por lo que se encuentra en un estado experimental. Pone en duda los valores definitivos que pueda tener en el futuro pero sí que tiene la esperanza de que su proceso artístico se mantenga en la sinceridad de una obra bien hecha. Considera que la permanencia del ideal estético que sostiene la Academia no puede reflejarse por unas leyes constantes, sino por la continuidad de ese esfuerzo progresivo en la inquietud y en el oficio, en plena ósmosis con el momento en que vivimos, con todas las circunstancias sociales, culturales e incluso tecnológicas. Un artista tiene que tramar su obra sumergido en la trascendencia mutua con la realidad que le rodea en su tiempo, que hoy es mutable en cada instante, no como antes que era un tiempo para toda la vida. De esa manera el artista se enfrenta con la inseguridad y dice que por eso su pintura ha de someterse a ese carácter de ensayo del que es un ejemplo la trayectoria de Picasso. Considera que la inspiración exige la perseverancia en el trabajo y el rechazo de la superficialidad que pretenda alcanzar lo genial, pone como ejemplo de ello a Martínez Vázquez, su predecesor. Destaca de él su esfuerzo en el buen oficio frente a la Naturaleza y la escrupulosidad por el detalle. Dice que la dificultad del género del retrato le preocupa por experiencia y le va a dedicar su disquisición académica, teniendo en cuenta el propósito de laboratorio estético que debe presidir de manera primordial las tareas de la corporación. A lo largo de la historia del arte el retrato se ha producido conforme a tres tendencias interreferidas:

- el áulico, social y cortesano, al estilo Van Dyck, en el que se trata al sujeto de una manera amable y poco objetiva, depurándolo de una forma ideal y halagadora

- el retrato ecléctico, tan vivamente recogido por los maestros de la literatura, como sucede con los personajes de nuestra novela picaresca

- el que se obliga a ser obra de arte y referencia al sujeto por medio de una auténtica agresión y perforación psíquica del retratado.

En éste último forcejeo dramático entre el personaje y el pintor estima que se encuentra una valiosa originalidad del género. Todo retrato, como casi toda forma de conocimiento, es una interpretación, y al llevarla a cabo no podemos prescindir de nuestros datos biológicos, culturales y experimentales, que hacen que el retratado se refracte dentro del prisma de la visión personal, adquiriendo perfiles críticos de los que nunca se puede prescindir. De manera esencial el artista tiene que evidenciar el mayor número de facetas posibles en una realidad, el pintor tiene que resumir los diversos gestos en una sola efigie. Estos aspectos se revelan en la historia de la pintura y con mayor claridad en los movimientos estéticos del siglo XX: cubismo, surrealismo y expresionismo, proyectados en una serie de descubrimientos ópticos y plásticos, en una trayectoria analítica cuyos valores han cubierto en el arte progresos paralelos a los conseguidos por la ciencia y la tecnología. Por eso el retrato que se realiza con una intención expresiva será casi siempre más rico en su referencia conocedora del modelo que el que se ejecuta con un aséptico objetivismo fotográfico. Dice que aunque no acepta la idea de Picasso de que no es necesario que el modelo se parezca al cuadro dice que no podemos olvidar que fundamentalmente el lenguaje y el instrumento que utiliza el pintor es la pintura y que esta se desarrolla en un contexto cultural que le es propio y que una característica del arte actual es su afán de ensayo y su exigencia de renovación.

“La profundidad psicológica que se exige al pintor y que con mayor intensidad se revela en el problema del retrato, justifica evidentemente la evolución y hasta lo que podría llamarse el “progreso” del arte contemporáneo.”

### **Discurso-contestación del Excmo. Sr. D. Enrique Lafuente Ferrari**

Comenta que las doce veces que ha sido elegido para dar la bienvenida a los nuevos miembros le ha familiarizado con el sentimiento de esperanza y de renovación que experimentamos al abrir la puerta a una personalidad. Señala que a los prejuicios *académicos* considerados normales por buena parte de la sociedad española antes de la guerra han venido a sustituir no menos rígidos prejuicios antiacadémicos en las jóvenes promociones.

En referencia a las palabras de Delgado sobre la *permanencia de una ideal estético* como sostenido por la Academia, y apoyado en *leyes constantes* le dice que no ya no cree hoy nadie en leyes constantes para el quehacer artístico, ni la misión de la Academia es sostener, contra viento y marea, ideales estéticos trasnochados. Lo que puede pervivir en la Academia es un respeto al pasado creador, un sentido reverencial de la historia –la defensa de cuyos valores y vestigios continúa siendo una de las misiones respetables de la Academia– así como el sentimiento de prudente equilibrio humanizante frente a las fuerzas destructivas que nuestra sociedad segrega con excesiva y alarmante frecuencia. Defiende la convivencia de temperamentos e ideales distintos. Sin exclusiones y sin cerrar *a priori* a nadie las puertas. Ingresa Álvaro Delgado como representante calificado de nuevas tendencias pictóricas de nuestro tiempo. Supone la incorporación de una generación nueva de pintores y será el primero y más joven representante.

#### *El pintor y su circunstancia*

Cree que el ensanchamiento de los criterios con que la Academia se encuentra dispuesta a acoger a los representantes del arte de su tiempo es un bien positivo. Sin destruir nada de las estructuras esenciales, la renovación de las instituciones tradicionales se hace explicable y asequible. Dice que quiere dar todo su valor al ingreso de Álvaro Delgado como representante de una nueva pintura, estimándolo como paso significativo y no como anécdota intrascendente. A continuación presenta un esbozo de la personalidad de Álvaro Delgado y la caracterización de su arte. Delgado representa una nueva generación de pintores no solo por la fecha de su nacimiento, sino por los supuestos artísticos que fundamentan su obra.

#### *Sobre la formación del artista*

En el Madrid de la guerra se acogió a lo único que funcionaba: los cursos de la Escuela de artes y Oficios bajo la dirección de Mariano Sancho. También asistió a unos cursos informales que se impartían en el Museo de Arte Moderno por profesores de la clausurada entonces Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Cuando terminó la guerra quiso ingresar en la Escuela pero no fue admitido. (P. 34) Estuvo en el círculo y trabajó junto a tres maestros de la pintura española contemporánea, tan dispares entre sí que dejaron intacta su personalidad original. Vázquez Díaz, Palencia y Cossío. De manera personal supo fundir las lecciones. (P. 35) trabaja distintas técnicas: óleo, acuarela, grabado, dibujo, litografía... y géneros: composiciones, paisajes, retratos, bodegones, temas religiosos...

#### *Expresionismo y veta brava*

Los *ismos* han sido denominaciones improvisadas surgidas ante determinadas obras y al cobrar una categoría histórica necesitan depurar y precisar su sentido para merecer validez generalizable. Su arte está abocado a la representación figurativa de la realidad exterior. Sobre



sus motivos realiza la elaboración artística que su espíritu exige. Cuando la personalidad del pintor toma una parte dominante en la elaboración de la imagen, hablamos de expresionismo. En sus obras hay una expresividad generosa, a veces distorsionante o barroca. Su expresionismo no es el de las imágenes esquemáticas, planas, gráficas, simplificadoras, de artistas como Franz Marc, Kirchner, Macke, Hofer., expresionista germánicos de nuestro siglo. La pintura de Álvaro es más pictórica, más rica de materia, más arrebatada de factura. No se preocupa tanto de la silueta o del espacio como de la vibración de la materia, de la acentuación del volumen. Tendría mayor afinidad con Rouault, Kokoschka o Soutine..

### *El mundo de la Olmeda*

En 1965 encuentra un mundo propio, literalmente un hallazgo, en el que inspiración, temperamento y motivos confluyeron para favorecer su personalidad de pintor. El mundo de la Olmeda es sugeridor de un ciclo de obras, el último cronológicamente en el que su expresionismo se potencia con extrema intensidad. Una comarca alcarreña entre el Henares, el Jarama y el Tajuña. Allí los hombres siguen arraigados al campo tradicional y que sorprendió a Delgado.

### *El pintor y su lenguaje plástico*

Primero se encontró con una disciplina propia de dibujante de línea segura, tensa y firme como un alambre, a veces curva y flexuosa; se adivinan los ejercicios en Vázquez Díaz o en Picasso. Luego con el tiempo, esta línea se desfleca en lo que pudiéramos llamar armónicas que parecen glosar la primera firmeza con una complejidad de madeja envolvente de sus deformaciones expresivas. Álvaro consigue retratos nítidos en sus grupos de mendigos o miserables.

### *El proceso de su estilo*

En sus últimos cuadros ha llegado a una desmaterialización singular de su expresión.

### *Una nueva idea del retrato*

Quizás en el retrato sea donde se manifiestan con mayor claridad los exorcismos de su estilo. “El pintor tiende a un estiramiento vertical de las proporciones como primer ingrediente para extraer de estas leves y primarias distorsiones una mayor cosecha de expresividad. Unido ello a unas acentuaciones intencionadas de la estructura ósea contribuye a una profundización interiorizante, en la que el factor espiritual resalta más acentuado como consecuencia de esta desmaterialización adelgazante de la que tanto partido supo sacar el Greco”.

Para su ingreso ha elegido una pintura que representa una de las ocasiones más singulares de su carrera: un retrato del soberano de Etiopía, Haile Selassie, el Ras Tafari Hekonnen, el Rey de Reyes, el León de Judá, uno de los últimos emperadores de la tierra...Álvaro fue llamado para hacer este retrato por extraña y lejana elección. Toma dibujos y apuntes y sobre ellos trabaja en su estudio. Podemos decir que existe un ciclo Haile Selassie. De él salieron dos retratos que constituyeron el núcleo del encargo y que tuvieron destino oficial y una serie de manchas y estudios que quedaron en poder del artista y algunos sirvieron para nuevas elaboraciones. Una de las obras de arte de este ciclo es la que entrega y le representará de forma excelente una de las facetas de su arte.

Termina diciendo que su entrada en la Academia marca una etapa de fecunda apertura en la historia de la corporación.

### **32.-Discurso del Excmo. Sr. D. Genaro Lahuerta López:** *Observaciones sobre el color y la luz.*

Leído con motivo de su ingreso el 18 de enero de 1976

Inicia su discurso señalando que contrae compromisos con la corporación y le complace colaborar en las tareas de defensa del patrimonio artístico nacional. Recuerda al grabador Teodoro Miciano, a quien sustituye. Adelanta que hablará del paisaje del Sahara español donde vivió comisionado para pintar y engrosar, con su labor, un posible Museo Nacional. Fueron dos campañas de dedicación plena, con una duración de seis meses cada una. Sus vivencias y digresiones artísticas son de carácter personal. Recuerda su llegada y su impresión al contemplar el color “desteñido” por la luz, generando tonos de excesiva mezcla de blanco. También vivió un reencuentro con el cubismo, con las estructuras geométricas de las casas. Las primeras obras cubistas las había descubierto en París, del movimiento asimiló la estructuración de toda realidad. Considera que el color, induce a suplir con su devenir expresivo y táctil, otros aspectos de la obra de arte. Al observar el juego del claro-oscuro puede arrastrar a los contrastes de una realidad inmediata. Considera que se debe simplificar, incluso llegando a las tintas planas si hiciera falta. El artista debe tomar una actitud simplificadora y creativa ante la naturaleza. Quiere realizar algunas reflexiones sobre el color que le suscitó la visión de un paisaje inédito. Un amanecer, un hecho tan cotidiano lo asoció con los colores de las alfombras de su entorno, con dibujos geométricos. Los colores que pudieron inspirar a los pintores “fauves”, y los indujo a descubrir su propia verdad.

El paisaje africano le impuso una paleta parca de colores, lo que confirmaba que no es necesario gran variedad para ser extraordinariamente rica. En el amplísimo mundo del color se asientan otros valores como la plástica y una luz propia. Alude también a su constante diaria dedicada al dibujo, para evitar el posible cansancio del óleo, y le permitía también reflexionar sobre su naturaleza y sus logros. Le llama la atención que en España, tradicionalmente de pintores realistas, lo poco aficionados que son al dibujo, pero recuerda que para algunos el dibujo y la acuarela son artes inferiores al óleo. Quiere aclarar el concepto del color respecto al que tenían los impresionistas, preocupados por la luz cambiante. Lo que adquiere constancia es la personalidad del artista. Es precisamente en el paisaje donde se refugian, un poco cansados de la figura humana. Además el espíritu de libertad que permite como género, favorece la inquietud y búsqueda.

Termina deseando que en breve pueda decir de sus compañeros de la Academia lo mismo que Maillol, que su mayor conquista era sus amigos.

### **Discurso-contestación del Excmo. Sr. D. Enrique Lafuente Ferrari**

Empieza diciendo que es su deber y honor recibir al nuevo compañero, al que conoció hace unos cuarenta años y le ha seguido su carrera artística a través de exposiciones, visitas a su estudio, etc. Su ingreso en la Academia corona su vida. Recuerda al académico que sucede Lahuerta, Teodoro Miciano, a quien también dio la bienvenida a la Academia y le dedica unas palabras de afecto.

Quiere trazar una silueta del nuevo compañero. La pintura fue la vocación de Lahuerta desde su juventud, y la Lafuente dice que su lema es la sencillez. La expresión por la que se sentía llevado era por el entusiasmo ante el mundo visual puro, sin simbolismo encubierto. Es un pintor mediterráneo, levantino, como Sorolla. Lafuente recuerda que en su juventud Sorolla era, por antonomasia, la pintura valenciana y la reacción intelectual hacia su pintura provino de la Generación del 98. Quiere aclarar que fue Sorolla quien a principios del siglo XX acabó con la pintura falsa y libresca del XIX y hacer ganar a la pintura española el tiempo perdido por haber ignorado al impresionismo. Lahuerta no tiene ningún nexo con su paisano. En sus obras de juventud se destacaba su sensibilidad y buen gusto y se anunciaba un importante colorista. Si Sorolla subordina el color a la luz, Lahuerta no, incluso algunos cuadros de juventud tendían a una paleta oscura. Eugenio d’Ors estimaba la sabiduría de Lahuerta en la construcción de sus

cuadros recordando a Cézanne. Esta inclinación sería la que le llevaría a participar de la experiencia cubista en algunos de sus cuadros. En sus cuadros combina el lirismo del color y las osadías de la espátula. De hecho, participó en las experiencias de vanguardia que fueron las exposiciones de Artistas Ibéricos en 1933. Pero Lahuerta no se limita al óleo, también se expresa con el dibujo, la acuarela, aguazo, monotipo, etc. Lafuente le anima al grabado pues cree que sus dibujos tendrían una buena traducción a la punta seca.

Lahuerta fue afectado como otros muchos por la Guerra Civil. Un pintor con libertad de creación y permanente contacto con el mundo internacional del arte. Sin embargo, tras la guerra se produce la ruina nacional que coincide con la Segunda Guerra Mundial, que limitaba también el contacto con otros países europeos. La forma de darse a conocer eran las Exposiciones Nacionales y las medallas e incluso para mantener unos ingresos, la enseñanza oficial. En 1932 obtiene una tercera medalla de la Nacional por el retrato de Max Aub. La medalla le sirvió para iniciar sus viajes por las capitales europeas. Obtuvo luego la pensión “Conde de Cartagena” que le permitió mantener cierto contacto con el ambiente artístico de París y trabajar en algunas otras tierras europeas. El resultado de estos años lo expuso en los Amigos del Arte de Madrid, en 1935. Fue seleccionado por Miss Palmer para exponer en el Instituto Carnegie, de Pittsburgh en Pennsylvania desde 1930. Con la guerra esta senda iniciada se vio cortada. En 1941 se reanudan las Exposiciones Nacionales y concurre en 1943 con un retrato de su madre y obtiene una segunda medalla y en 1948 obtiene la primera con un Retrato de Azorín. Ese mismo año obtendría la Cátedra de Colorido en la Escuela Superior de Bellas Artes de Valencia. Participa en la Bienal de Venecia y en exposiciones regionales. Obtiene la primera medalla en la Bienal de Valencia en 1951; medalla de oro en Alicante en 1952; Premio en el Concurso Nacional de Sevilla en 1955. En 1953 retoma su afición a viajar, pensionado por las Relaciones Culturales de Francia y en 1959 también se lo facilita la beca otorgada por la Fundación March. Su pintura se renueva, con su viaje a África Occidental, experiencia que recuerda en su discurso. En la década siguiente recibe también muchos premios: medalla de oro del Concurso Nacional de Murcia de 1966, en 1968 en Tarragona y en 1969 en Lérida. Las medallas de oro de Sevilla en 1971 y de Málaga en 1972. En 1974 recibe la medalla de oro *Arts, Sciences et Lettres* del Gobierno de Francia.

Lafuente dice que no nos podemos quedar en el currículum del pintor, será la atención a su peculiaridad de artista, a sus calidades estéticas las que nos acercará a la personalidad de su obra. Dice que su pintura juvenil llevaba dos direcciones, la fuerza y la delicadeza, siempre referidas al color, que es el campo por el que siente su vocación. Mezcla trozos vigorosos de óleos trazados con espátulas con delicadas transparencias y matices exquisitos. En años posteriores pareció alcanzar una síntesis entre la plástica y el color en sus retratos, paisajes y naturalezas muertas. La segunda etapa correspondería a los años posteriores a la guerra cede su pintura sólida y constructiva a un cierto cromatismo amable. Hacia los años 50, y tras su viaje a África, en su pintura la luz transfigura el paisaje y el color retoma su personalidad. Lafuente considera que su experiencia africana genera una crisis en su paleta y en su concepción del color. Este impacto lo reflejó en sus cuadros y en su diario, del que ha tomado algunos fragmentos para su discurso. Surgiría una nueva época que se manifiesta ya en plenamente a comienzo de los sesenta. Parece que se concentra más en su trabajo, se aleja de la gran ciudad y se recluye en su estudio de Altea. Allí descubre nuevas riquezas visuales y el lenguaje sobrio y osado para traducirlas. Su trabajo se centra cada vez más en el paisaje.

Se refiere Lafuente al taller del nuevo académico como un lugar cuidado sin el recargamiento de los talleres del siglo anterior ni la impersonalidad y el descuido de algunos otros. En su estudio se rodea de esculturas y acompaña de música, con la vista del mar Mediterráneo. Para Genaro Lahuerta los viajes son un descanso y son frecuentes sus excursiones, al menos una o dos largas al año. Como dice él en su discurso, a Lafuente le parece también que completa su perfil de artista, su pasión por el dibujo, que equilibra su pasión por el color.

Concluye diciendo que es un artista completo, colorista fuerte y sutil, dibujante fecundo y vocacional, viajero incansable y refinado melómano, moderno y sin compromisos de escuela, y le da la bienvenida. Resumen biográfico del nuevo académico

**Anexo 4.- La sucesión de académicos de número  
en la sección de Pintura, clase profesor (1915-1975)**



**E**n éste apéndice se incluye de forma esquemática la sucesión de los académicos entre 1915 y 1975. Se ofrece en primer lugar el año y la vacante producida en la sección de Pintura, clase profesor. Únicamente se especifica cuando la vacante se produce por distinto motivo al fallecimiento. A continuación se indican los candidatos propuestos por los académicos de número o que presentaron una instancia. Cuando son varios los aspirantes se señala el número de orden establecido por la sección de Pintura. Se destacan en negrita los candidatos sometidos a votación así como el resultado de la misma y la fecha. Se indica la fecha de ingreso o defunción cuando no llega a ocupar la vacante.

**1914** -vacante: Salvador Martínez Cubells

**Joaquín Sorolla**

Propuesto por: Antonio Muñoz Degraín  
Alejandro Ferrant  
Miguel Blay

Sesión extraordinaria **16 de marzo de 1914** elegido **Joaquín Sorolla**.  
Muere electo (1923).

**1917** -vacante: Alejandro Ferrant

**1º Francisco Domingo Marqués**

Propuesto por: Alejo Vera  
Luis Menéndez Pidal  
Marceliano Santa María

Ricardo Madrazo (se retira)  
Propuesto por: Ángel Avilés  
Antonio Muñoz Degraín  
José Villegas

Cecilio Plá (se retira)  
Presenta instancia.

**2º Juan Espina Capo**

Presenta instancia

Sesión extraordinaria **20 de abril de 1917** elegido **Francisco Domingo Marqués**.  
Ingresa el 17 de junio de 1917.

**1920** -vacante: Francisco Domingo Marqués

**Eduardo Chicharro**

Propuesto por: José Villegas  
Miguel Blay  
Marceliano Santa María

Sesión extraordinaria **20 de diciembre de 1920** elegido **Eduardo Chicharro**.  
Ingresa el 14 de mayo de 1922.

**1921** -vacante: José Villegas

**Fernando Álvarez Sotomayor**

Propuesto por: José Moreno Carbonero  
José Garnelo  
Marceliano Santa María

Cecilio Plá (se retira)  
Presenta instancia.

Sesión extraordinaria **2 de enero de 1922** elegido **Fernando Álvarez Sotomayor**.  
Ingresa el 12 de marzo de 1922.

**1923** -vacante: **Alejo Vera**

**1º Manuel Benedito**

Propuesto por: Luis Menéndez Pidal  
Fernando Álvarez de Sotomayor  
Luis de Landecho

**2º Cecilio Plá (se retira)**

Propuesto por: José Ramón Mélida  
José Garnelo  
Marceliano Santa María

Sesión extraordinaria **12 de marzo de 1923** elegido **Manuel Benedito**.  
Ingresa el 6 de junio de 1924.

-vacante: **Salvador Martínez Cubells** (por fallecimiento del electo Joaquín Sorolla).

**1º Cecilio Plá**

Propuesto por: José Garnelo  
José Ramón Mélida  
Marceliano Santa María

**2º Enrique Martínez Cubells**

Presenta instancia.

Sesión extraordinaria **12 de noviembre de 1923** elegido **Cecilio Plá**.  
Ingresa el 23 de marzo de 1924.

**1924** -vacante: **Antonio Muñoz Degraín**

**1º José Mª López Mezquita**

Propuesto por: Fernando Álvarez Sotomayor  
Marceliano Santa María  
Manuel Benedito

**2º Enrique Martínez Cubells**

Propuesto por: José Ramón Mélida  
José Garnelo  
Ángel Avilés

Sesión extraordinaria **1 de diciembre de 1924** elegido **José Mª López Mezquita**.  
Ingresa el 18 de octubre de 1925.

**1926** -vacante: **Bartolomé Maura y Montaner**

**1º Enrique Vaquer**

Propuesto por: Luis Menéndez Pidal  
Marceliano Santa María  
Fernando Álvarez Sotomayor



**2º Carlos Verger**

Propuesto por: José Moreno Carbonero  
Manuel Benedito  
Rafael Domenech

**3º Juan Espina Capó**

Presenta instancia.

Eliseo Meifren Roig

Presenta instancia sin hoja de méritos. La sección de Pintura desestima su candidatura por no tener su domicilio fijo en Madrid.

Sesión extraordinaria **10 de enero de 1927 elegido Enrique Vaquer.**

Ingresa el 20 de febrero de 1927.

**1931** -vacante: Enrique Vaquer

**1º Juan Espina Capo**

Propuesto por: José Moreno Carbonero  
Mariano Benlliure  
Marceliano Santa María

**2º Ricardo Baroja**

Propuesto por: Fernando Álvarez Sotomayor  
Eduardo Chicharro  
Ricardo de Orueta

**3º Francisco Esteve y Botey (se retira)**

Propuesto por: Miguel Ángel Trilles  
Ángel María Castell  
Joaquín Ezquerro del Bayo

Sesión extraordinaria **30 de marzo de 1931 elegido Juan Espina Capo.**

Ingresa el 31 de mayo de 1931.

-vacante: Luis Menéndez Pidal

**Enrique Martínez Cubells**

Propuesto por: Eduardo Chicharro  
Cecilio Plá  
Marceliano Santa María

Sesión extraordinaria **7 de marzo de 1932 elegido Enrique Martínez Cubells.**

Ingresa el 15 de mayo de 1932.

**1933** -vacante: Juan Espina Capó

**1º Fernando Labrada**

Propuesto por: Eduardo Chicharro  
Manuel Benedito  
Cecilio Plá

**2º Francisco Esteve**

Propuesto por: José Garnelo  
José Ramón Mélida  
Miguel Blay

Sesión extraordinaria **5 de febrero de 1934** elegido **Fernando Labrada**.  
Ingresa el 2 de abril de 1936.

**1934** -vacante: **Cecilio Plá Gallardo**

**Gonzalo Bilbao Martínez**

Propuesto por: Eduardo Chicharro  
José Moreno Carbonero  
Enrique Martínez Cubells

José Ramón Zaragoza (se retira)  
Propuesto por: Marceliano Santa María  
José Capuz  
Antonio Flórez Urdapilleta

Sesión extraordinaria **19 de noviembre de 1934** elegido **Gonzalo Bilbao**. Ingresa el 21 de marzo de 1935.

**1940** -vacante: **Gonzalo Bilbao**

**Eugenio Hermoso**

Propuesto por: Manuel Benedito  
Eduardo Chicharro  
Enrique Martínez Cubells

Sesión extraordinaria **4 de marzo de 1940** elegido **Eugenio Hermoso**.  
Ingresa el 17 de febrero de 1941.

**1942** -vacante: **José Moreno Carbonero**

**1º Elías Salaverría**

Propuesto por: Marceliano Santa María  
Luis Pérez Bueno  
Enrique Martínez Cubells

**2º José Ramón Zaragoza**

Propuesto por: Fernando Álvarez Sotomayor  
Manuel Benedito  
Eduardo Chicharro

Sesión extraordinaria **14 de diciembre de 1942** elegido **Elías Salaverría**.  
Ingresa el 16 de mayo de 1944.

-vacante: **José María López Mezquita** (por desconocerse su paradero)

**Francisco Llorens Díaz**

Propuesto por: Fernando Álvarez Sotomayor  
Fernando Labrada  
Enrique Martínez Cubells

Sesión extraordinaria **21 de diciembre de 1942** elegido **Francisco Llorens**.  
Ingresa el 14 de junio de 1943.

**1944** -vacante: **José Garnelo y Alda**

**1º Valentín Zubiaurre**

Propuesto por: Marqués de Lozoya  
Elías Salaverría  
Luis Pérez Bueno

**2º José Ramón Zaragoza**

Propuesto por: Eduardo Chicharro  
Fernando Álvarez Sotomayor  
Manuel Benedito

Sesión extraordinaria **22 de enero de 1945** elegido **Valentín Zubiaurre**.  
Ingresa el 21 de junio de 1945.

**1947** -vacante: **Enrique Martínez Cubells**

**Julio Moisés Fernández de Villasante**

Propuesto por: Manuel Benedito  
Marceliano Santa María  
Fernando Labrada

Sesión extraordinaria **5 de mayo de 1947** elegido **Julio Moisés**.  
Ingresa el 30 de diciembre de 1947.

**1948** -vacante: **Francisco Llorens Díaz**

**José Ramón Zaragoza**

Propuesto por: Luis Pérez Bueno  
Manuel Benedito  
Fernando Álvarez Sotomayor

Sesión extraordinaria **5 de abril de 1948** elegido **José Ramón Zaragoza**.  
Muere electo (1949).

**1949** -vacante: **José Ramón Zaragoza**

**1º Eduardo Martínez Vázquez**

Propuesto por: Fernando Labrada  
Eugenio Hermoso  
Luis Pérez Bueno

**2º Daniel Vázquez Díaz**

Propuesto por: Elías Tormo  
Valentín Zubiaurre  
Julio Moisés

Sesión extraordinaria **21 de noviembre de 1949** elegido **Daniel Vázquez Díaz**.  
Presenta la renuncia el 9 de junio de 1954.  
El 6 de mayo de 1961 solicita ingresar (ver vacante Álvarez Sotomayor)

Ingresa 15 enero 1968.

-vacante: Eduardo Chicharro

**José María López Mezquita** presenta un escrito el 20 de junio de 1949 solicitando su reincorporación como individuo de número, por su regreso a España.

Sesión ordinaria de **5 de mayo de 1952 en la que se acuerda su reingreso.**

**1952** -vacante: Elías Salaverría

**Anselmo Miguel Nieto**  
Propuesto por: Manuel Benedito  
Fernando Álvarez Sotomayor  
José Capuz

Sesión extraordinaria **24 de noviembre de 1952 elegido Anselmo Miguel Nieto.**  
Muere electo (1964).

-vacante: Marceliano Santa María

**Joaquín Valverde Lasarte**  
Propuesto por: Juan Adsuara  
Enrique Lafuente Ferrari  
Julio Moisés

Sesión extraordinaria **1 de diciembre de 1952 elegido Joaquín Valverde.** Ingresa el 24 de junio de 1956.

**1955** -vacante: Daniel Vázquez Díaz (por renuncia)

**Eduardo Martínez Vázquez**  
Propuesto por: Fernando Labrada  
Eugenio Hermoso  
Valentín Zubiaurre

Ramón Stolz Viciano (se retira)  
Propuesto por: Manuel Benedito  
Juan Asuara  
Enrique Lafuente.

Sesión extraordinaria **3 de enero de 1955 elegido Eduardo Martínez Vázquez.**  
Ingresa el 18 de enero de 1959.

-vacante: José María López Mezquita

**Ramón Stolz Viciano**  
Propuesto por: Manuel Benedito  
Fernando Labrada  
Eugenio Hermoso

Sesión extraordinaria **14 de febrero de 1955 elegido Ramón Stolz Viciano.**

Ingresa el 23 de febrero de 1958.

**1958** -vacante: Ramón Stolz Viciano

**1ª Convocatoria:** 26 enero 1959

**1º José Aguiar**

Propuesto por: Valentín Zubiaurre  
Eugenio Hermoso  
Fernando Álvarez Sotomayor

**2º Rafael Pellicer**

Propuesto por: Julio Moisés  
Joaquín Valverde  
Juan Adsuara.

**3º Godofredo Ortega Muñoz**

Propuesto por: José Camón Aznar  
César Cort  
Federico Sopena

**4º Enrique Segura**

Propuesto por: José Ibáñez Martín  
Gregorio Marañón  
Marqués de Lozoya

23 de marzo de 1959 ningún candidato recibe los votos requeridos y se declara la vacante.

**2ª Convocatoria:** 23 de noviembre de 1959

**1º José Aguiar**

Propuesto por: Valentín Zubiaurre  
Eugenio Hermoso  
Fernando Álvarez Sotomayor

**2º Rafael Pellicer**

Propuesto por: Julio Moisés  
Joaquín Valverde  
Juan Adsuara.

**3º Enrique Segura**

Propuesto por: José Ibáñez Martín  
Gregorio Marañón  
Marqués de Lozoya

18 de enero 1960 ningún candidato recibe los votos requeridos y se declara la vacante.

**3ª Convocatoria:** 13 de junio 1960

**1º José Aguiar**

Propuesto por: Valentín Zubiaurre  
Eugenio Hermoso  
Enrique Lafuente Ferrari

**2º Rafael Pellicer** (se retira tras la 1ª votación en 3ª convocatoria)

Propuesto por: Julio Moisés  
Joaquín Valverde  
Juan Adsuara.

Sesión extraordinaria **14 de noviembre de 1960** elegido **José Aguiar**.

Ingresa el 19 de febrero de 1961.

**1960** -vacante: Fernando Álvarez Sotomayor

**1ª Convocatoria:** 19 diciembre 1960

**1º Rafael Pellicer**

Propuesto por: Julio Moisés  
Joaquín Valverde  
Juan Adsuara.

**2º Luis Mosquera Gómez**

Propuesto por: Manuel Gómez Moreno  
Eugenio Hermoso  
Lafuente Ferrari

6 de febrero 1961 ningún candidato recibe los votos requeridos y se declara la vacante.

**2ª Convocatoria:** 18 de abril de 1961

**Daniel Vázquez Díaz** presenta un escrito con fecha 22 mayo 1961 solicitando su incorporación como individuo de número y acompaña el cuadro que dona.  
Ingresa el 15 de enero de 1968.

**1963** -vacante: Valentín Zubiaurre

**Rafael Pellicer**

Propuesto por: Manuel Benedito  
Julio Moisés  
Luis Menéndez Pidal

Sesión extraordinaria **22 de abril de 1963** elegido **Rafael Pellicer**.

Muere electo (1963).

**1963** -vacante: Eugenio Hermoso

**1º Luis Mosquera Gómez**

Propuesto por: Manuel Gómez Moreno  
Julio moisés  
José Aguiar

**2º Enrique Segura Iglesias**

Propuesto por: Marqués de Lozoya  
José Ibáñez Marín  
Francisco de Cossío

Sesión extraordinaria **29 de abril de 1963** elegido **Luis Mosquera**.  
Ingresa el 12 de enero de 1964.

-vacante: Rafael Pellicer

**1º Gregorio Prieto Muñoz**

Propuesto por: Joaquín Valverde  
Marqués de Lozoya  
Duque de Alba

**2º Enrique Segura**

Propuesto por: Francisco de Cossío  
José Aguiar  
José Camón Aznar

**3º Gregorio Toledo Pérez**

Propuesto por: Fernando Labrada  
Julio Moisés  
José Yáñez Larrosa

Sesión extraordinaria **27 de enero de 1964** elegido **Enrique Segura**.  
Ingresa el 14 de febrero de 1965.

-vacante: Manuel Benedito

**1º Francisco Gutiérrez Cossío**

Propuesto por: Marqués de Lozoya  
Julio Moisés  
Fernando Labrada

**2º Juan Antonio Morales Ruiz**

Propuesto por: Duque de Alba  
José Camón Aznar  
Antonio José Cubiles

Sesión extraordinaria **2 de marzo de 1964** elegido **Juan Antonio Morales**.  
Ingresa el 23 de enero de 1966.

**1964** -vacante: Anselmo Miguel Nieto

**1ª Convocatoria:** 26 de abril 1965

**1º Gregorio Toledo Pérez**

Propuesto por: Fernando Labrada  
Julio Moisés  
Juan Adsuara

**2º Gregorio Prieto**

Propuesto por: Eduardo Martínez Vázquez  
Marqués de Lozoya  
Enrique Pérez Comendador

14 de junio 1965 ningún candidato recibe los votos requeridos y se declara la vacante.

**2ª Convocatoria:** 19 de enero de 1966

**1º Gregorio Prieto**

Propuesto por: Duque de Alba  
Marqués de Lozoya  
Luis Mosquera Gómez

**2º Joan Miró**

Propuesto por: Francisco Javier Sánchez Cantón  
Fernando Labrada  
César Cort

Sesión extraordinaria **21 de marzo de 1966 elegido Joan Miró.**

Vacante en 1971 por no haber cumplido el requisito para tomar posesión de entregar el discurso o una obra.

**1968** -vacante: Julio Moisés

**1º Joaquín Vaquero Palacios**

Propuesto por: Marqués de Lozoya  
José Camón Aznar  
Joaquín María de Navascués

**2º Gregorio Prieto**

Propuesto por: Joaquín Valverde  
Joaquín Rodrigo  
Enrique Pérez Comendador

Sesión extraordinaria **10 de febrero de 1969 elegido Joaquín Vaquero.**

Ingresa el 14 de diciembre de 1969.

**1969** -vacante: Daniel Vázquez Díaz

**1º Hipólito Hidalgo de Caviedes**

Propuesto por: Enrique Lafuente Ferrari  
Luis Gutiérrez Soto  
Luis Mosquera Gómez

**2º Ricardo Macarrón**

Propuesto por: Secundino Zuazo  
José Planes  
Conde de Yebes

Sesión extraordinaria **16 de junio de 1969 elegido Hipólito Hidalgo de Caviedes.**

Ingresa el 8 de marzo de 1970.

**1971** -vacante: Anselmo Miguel Nieto (por no ocupar la plaza Joan Miró)

**Teodoro Miciano Becerra**

Propuesto por: José Aguiar García  
Luis Mosquera  
Enrique Segura

Sesión extraordinaria **21 de junio de 1971 elegido Teodoro Miciano Becerra.**



Ingresa el 1 de marzo de 1972.

-vacante: Eduardo Martínez Vázquez

**1ª Convocatoria:** 6 de marzo de 1972

**1º Álvaro Delgado Ramos**

Propuesto por: José Camón Aznar  
Francisco de Cossío  
Xavier de Salas

**2º Gregorio Prieto**

Propuesto por: Marqués de Lozoya  
Joaquín Vaquero  
Hipólito Hidalgo de Caviedes

**3º Rafael Martínez Díaz**

Propuesto por: Enrique Segura  
Juan Antonio Morales  
José Hernández Díaz

**4º Genaro Lahuerta**

Propuesto por: Enrique Pérez Comendador  
José Aguiar  
José Muñoz Molleda

20 de marzo 1972 ningún candidato recibe los votos requeridos y se declara la vacante.

**2ª Convocatoria:** 29 de enero de 1973

**Álvaro Delgado Ramos**

Propuesto por: José Camón Aznar  
José Aguiar  
Xavier de Salas

Sesión extraordinaria **20 de febrero de 1973 elegido Álvaro Delgado.**

Ingresa el 16 junio de 1974.

**1972** -vacante: Fernando Labrada (por renuncia)

**1º Benjamín Palencia**

Propuesto por: Hipólito Hidalgo de Caviedes  
José Aguiar  
Camón Aznar

**2º Rafael Martínez Díaz**

Propuesto por: Enrique Segura  
Juan Antonio Morales  
Teodoro Miciano

Sesión extraordinaria **29 de enero de 1973 elegido Benjamín Palencia.**

Ingresa el 2 de junio de 1974.

**1974** -vacante: Teodoro Miciano Becerra

**Genaro Lahuerta**

Propuesto por: Hipólito Hidalgo de Caviedes

Enrique Segura

José Aguiar

Sesión extraordinaria **16 de diciembre de 1974** elegido **Genaro Lahuerta**.

Ingresa el 18 de enero de 1976.

